

Uniwersytet Warszawski
Wydział Historyczny

Agnieszka Topolska

Nr albumu: 199 887

**Mit Stanisława Moniuszki
jako wieszcz narodowego.
Studium na podstawie
polskiego piśmiennictwa w latach 1858-1989**

Praca doktorska
na kierunku Muzykologia

Praca wykonana pod kierunkiem
prof. dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek
Instytut Muzykologii UW

Warszawa 2012



Na odwrocie: Tadeusz Wolniewicz, *Apoteoza Moniuszki* (1921?), reprodukcja,
Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, WTM F-5297.

Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział pierwszy: Koncepcja wieszcz narutowego	17
Pamięć zbiorowa a wieszcz narutowy	17
Wieszcz narutowy – narodziny konstruktu	43
Kompozytor narutowy jako wieszcz	54
Rozdział drugi: Geneza i rozwój mitu Stanisława Moniuszki w publicystyce	64
Wprowadzenie	64
Stanisław Moniuszko w prasie muzycznej w latach 1858-1918	69
Moniuszko w oczach modernistycznej krytyki lat 1918-1939	89
Moniuszko w publicystyce lat 1945-1989	95
Rozdział trzeci: Mitologizacja Moniuszki w literaturze naukowej i popularnonaukowej	107
Pochodzenie	110
Rodzina	117
Twórca narutowy i polonofil	127
Kariera zawodowa	138
Moniuszko jako patriota i społecznik	145
Osobowość kompozytora	158
Rozdział czwarty: Dzieło Stanisława Moniuszki a mitotwórcza interpretacja	165
Struktura mitu Moniuszki	165
Świadomość klasowa	178
Ludowość	202
Tradycja szlachecka	249
Patriotyzm	269
Religia	283
Zakończenie	295
Bibliografia	308

Wstęp

Badania nad recepcją postaci i dzieła Stanisława Moniuszki w Polsce prowadzone były dotąd na niewielką skalę. Dystans czasowy dzielący współczesnych badaczy od ostatnich większych prac poświęconych temu kompozytorowi, jak i zmieniające się konteksty społeczne i polityczne powodują, że formułowane dotąd oceny dotyczące roli Moniuszki w polskiej kulturze same stają się atrakcyjnym obiektem refleksji, zwłaszcza w kontekście nowych propozycji metodologicznych we współczesnej humanistyce. Zacieśniające się interdyscyplinarne powiązania między naukami wysuwają na pierwszy plan problemy, które do niedawna pozostawały poza sferą zainteresowań badaczy. Przedmiotem ożywionej dyskusji jest m.in. kategoria pamięci, która urasta obecnie do jednej z najważniejszych perspektyw interpretacji kultury pojętej jako proces recepcji i reinterpretacji dziedzictwa kolejnych pokoleń. Badania nad pamięcią (*memory studies*) to dziś jedna z najprężniej rozwijających się dyscyplin pogranicza socjologii, historii i antropologii. Podjęte przeze mnie studia nad recepcją postaci i dzieła Stanisława Moniuszki mieszczą się tym właśnie nurcie współczesnej humanistyki¹.

¹ O historii i teorii recepcji pisały m.in. Irena Poniatowska i Małgorzata Woźna-Stankiewicz. Zob. I. Poniatowska, *O recepcji i intertekstualności w muzyce*, [w:] *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, A. Nowak (red.), Bydgoszcz 2008; M. Woźna-Stankiewicz, *Wprowadzenie w problematykę recepcji*, [w:] Eadem, *Muzyka francuska w Polsce w II połowie XIX wieku. Analiza dokumentów jako podstawa źródłowa do badań nad recepcją*, Kraków 1999, s. 7-15.

W piśmiennictwie polskim muzyka Moniuszki występuje prawie wyłącznie w kontekście rozważań natury socjologicznej. W tekstach prasowych podnoszone są przede wszystkim społeczne konsekwencje działalności Moniuszki ze szczególnym uwzględnieniem narodowego profilu jego twórczości. On sam prezentowany jest jako wieszcz narodowy, który, wedle słów Henryka Sienkiewicza, pisał „ku pokrzepieniu serc”. Niebezzasadne wydaje się więc odwołanie się do zjawiska pamięci zbiorowej, w której przechowywany jest obraz kompozytora ujęty w ściśle określone ramy.

Rodzi się jednak pytanie, jak należy rozumieć społeczny wymiar pamięci w odniesieniu do Stanisława Moniuszki? Przede wszystkim zdaje się on angażować kategorię idiomu narodowego przywoływaną przez autorów, jak i poszukiwaną przez odbiorców. Patrząc na dorobek Moniuszki z tej perspektywy, warto zastanowić się nad wyobrażeniem polskości w świadomości współczesnych mu odbiorców i pokoleń późniejszych. Powstała w XIX wieku i ukształtowana w znacznej mierze przez idee romantyczne wizja ta skutecznie zapuściła korzenie w mentalności Polaków, tworząc jej trwałe element, obecny do dziś w toczących się w przestrzeni publicznej dyskusjach politycznych. Z tego punktu widzenia ważne wydaje się pytanie, czy idiom polski w dziełach Moniuszki istnieje oraz jaki pozostaje jego wpływ na recepcję twórczości kompozytora. Z drugiej strony ciekawa wydaje się postawa samego Moniuszki, który, jak wiadomo, nie pochodził z terenów rdzennie polskich pod względem historycznym i politycznym oraz został ukształtowany przez środowisko bardzo zróżnicowane narodowościowo. Czy był wobec tego twórcą szczególnie uwrażliwionym na polską kulturę, a w szczególności na polską muzykę? Co przesądziło o sukcesie Moniuszki jako „ojca polskiej opery narodowej”?

Równie intrygujące problemy wiążą się z oceną twórczości Moniuszki, jako tego, który zajął drugie po Chopinie miejsce w gronie polskich kompozytorów narodowych. Jak był postrzegany i jak widziana była jego

twórczość z perspektywy dziesięciu, dwudziestu i kolejnych lat po śmierci? Jaką pełnił rolę w kulturze swoich czasów, a jak prezentuje się w niej po latach? Popularność Stanisława Moniuszki jest zjawiskiem niejednoznacznym, na co mogą wskazywać liczne zaniedbania w zakresie wykonywania i promocji jego muzyki na estradach, a także opieszałość wydawnicza i fonograficzna. Powstaje zatem pytanie, dlaczego twórca uznany powszechnie za czołowego kompozytora narodowego jest z jednej strony mało znany, a z drugiej – nierzadko traktowany z pobłażaniem? Postawę taką zdają się determinować czynniki natury społecznej, a nie muzycznej, choć często kontrowersje dotyczące wartości muzyki Moniuszki tłumaczono niedostatkami jego warsztatu. Czyniono tak na przestrzeni lat często, zwłaszcza w dobie modernizmu, kiedy starano się ukazać bezpodstawność pozytywnych ocen formułowanych pod adresem tego kompozytora, zarzucając mu epigonizm i zachowawczość².

Pole do dyskusji nad pamięcią zbiorową manifestującą się w postawach recepcyjnych otworzyło się w dużej mierze dzięki zdobyczom kręgu francuskich historyków nazwanych z perspektywy czasu szkołą Annales. Dokonany przez nich przewrót w historiografii polegający na redefinicji źródła i zdarzenia historycznego pozwolił na poszerzenie spektrum refleksji naukowej o zjawiska wyłączone dotychczas z dyskusji naukowej. Szkoła Annales, zaprzeczywszy wizji historii wydarzeniowej lansowanej przez Leopolda von Rankego i spadkobierców jego myśli, stworzyła jej alternatywną definicję. W myśl założycieli ruchu, Marka Blocha i Luciena Febvre’a:

² Zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 461-464.

Historię uprawia się bez wątpienia za pomocą dokumentów pisanych. Kiedy one istnieją. Jednak można i trzeba ją uprawiać bez dokumentów pisanych, jeśli ich w ogóle nie ma; za pomocą wszystkiego, co pomysłowość historyka pozwala mu wykorzystać do wytwarzania jego miodu przy braku zazwyczaj używanych kwiatów. A zatem za pomocą słów, znaków, pejzaży i przykrych niespodzianek. Za pomocą wyglądu pola i chwastów; zaćmień księżyca i chomąt zaprzęgowych. Za pomocą geologicznych ekspertyz kamienia i chemicznych analiz metalowych mieczy. Jednym słowem, za pomocą wszystkiego, co, należąc do człowieka, zależąc od niego, służąc mu, wyrażając go, oznacza jego obecność, aktywność, upodobania i sposób bycia³.

Rozważywszy propozycję Annalistów stwierdzić można, że skoro status źródła nie jest zarezerwowany wyłącznie dla tekstu i wszystko, co istnieje wokół badacza, posiada taką samą wartość poznawczą, to postulować można, by podobnie rozumiane było zarówno to, co zostało napisane, jak i to, czego autor tekstu nie wyraził. Jak się okazuje, historię można postrzegać w innych kryteriach niż kronika wydarzeń. A zatem w odniesieniu do postaci i dzieła Moniuszki ważne byłoby nie tylko to, co się w źródle znajduje, lecz i to, czego w nim nie ma. Korzystając z możliwości, jaką daje odwołanie się do nowej definicji źródła i Febvre'owskiej koncepcji *mentalité*, warto dopuścić do głosu to, czego o Moniuszce nie napisano – świadomie bądź nie. Klimat epoki, wymogi ustroju, przekonania własne autorów – to wszystko sprawia, że niektóre kwestie zostały w literaturze Moniuszkowskiej dobitnie wyrażone, inne zaś pominięte, kształtując wizerunek kompozytora jako wieszczki narodowej. Ta część polskiego piśmiennictwa może być dla dzisiejszych badaczy ciekawym wyzwaniem do odczytywania na nowo nie tylko szczegółów z życia i twórczości kompozytora, ale i rekonstruowania mentalnego pejzażu polskiego,

³ L. Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris 1933, s. 428, cyt. [za:] J. Le Goff, *Pamięć i historia*, Warszawa 2007, s. 254.

w którym Moniuszko pełni niebagatelną rolę. Fluktuacja zainteresowania postacią i dorobkiem kompozytora daje do tych rozważań wyraźny impuls. W zależności od warunków historycznych, politycznych, a także mód i stylów twórczość Stanisława Moniuszki widziana była przez odbiorców różnie, a deklarowane poglądy na jego temat bardzo często zmieniały się pod wpływem czynników od muzyki niezależnych. Wobec tak wyraźnych różnic w postawach prezentowanych wobec tego kompozytora nasuwa się pytanie o kryteria ocen. Wstępując zaś na tę ścieżkę, musimy liczyć na rychłą konfrontację z historią i koncepcjami dotyczącymi piśmiennictwa historycznego. Stąd bowiem biorą się źródła wartościowania wytworów kultury, a warunkami kształtującymi owe oceny jest sposób postrzegania procesu historycznego i sama koncepcja faktu (zdarzenia historycznego).

Zjawisko pamięci prezentowane będzie w niniejszej rozprawie wyłącznie w perspektywie socjologicznej, choć znaczenie psychologii dla rozważań nad pamięcią jest, co oczywiste, nie do przecenienia. Przy całej tego świadomości, fenomen pamięci będzie mnie interesował jednak o tyle, o ile dotknęła tego zjawiska refleksja socjologiczna, jako że istnienie Moniuszki i jego twórczości ma, oprócz wymiaru artystycznego, także wymiar społeczny, który jest głównym przedmiotem prezentowanej pracy.

Stanisław Moniuszko wkroczył na arenę kultury polskiej w okresie, gdy w refleksji filozoficznej i estetycznej triumfowały idee romantyzmu. Działał wprawdzie i potem, kiedy zwolenników zdobywały hasła organicyzmu i pracy u podstaw, jednak wiele sformułowanych w pierwszych latach jego obecności w Warszawie opinii powtarza się przez kolejne dekady. W dyskusji nad ich zmiennością (bądź niezmiennością) ważnym punktem odniesienia jest wykształcona na fali romantyzmu konstrukcja wieszcza narodowego, do którego wielu autorów Moniuszkę porównuje, poszukując w jego twórczości i postawie argumentów potwierdzających tę tezę.

Ponure czasy zaborów zaowocowały wykształceniem figury wieszcza narodowego, postaci pełniącej rolę panaceum na cierpienia narodu. Układ sił w Europie, w którego kleszczach znalazła się Polska pod koniec XVIII wieku, spowodował, że hasła romantyzmu zostały u nas przyjęte w innej niż u sąsiadów formie. Dodatkowo kształtująca się w połowie XIX wieku nowoczesna koncepcja narodu proponowana w wersji francuskiej i niemieckiej wsparła ów proces, oddziałując na polskie wyobrażenia na temat zbiorowości⁴. Istotny dla tej części Europy stał się duchowy przewodnik – wieszcz, a spoczywające na nim obowiązki względem zagubionego w sytuacji politycznej narodu zdeterminowane zostały relacją zwrotną jednostka – zbiorowość.

W pierwszej części pracy przedstawię związek pomiędzy koncepcją pamięci zbiorowej a jej lokalną, polską manifestacją. Sposób organizowania tego rodzaju pamięci, jak i mechanizmy, którymi ona się posługuje, staną się punktem wyjścia do omówienia cech wieszcza. Charakterystyka tej konstrukcji kulturowej, gdyż jest to pewien twór wytworzony społecznie, posłuży następnie do analizy przykładu, jakim jest w polskiej kulturze Stanisław Moniuszko.

Dyskusja nad postacią tego kompozytora i jego twórczością przybrała w polskiej prasie XIX i XX wieku oryginalny kształt. Perspektywa prezentowana na łamach zarówno fachowych periodyków, jak i gazet codziennych, nieprofilowanych według branż i kategorii tematycznych zadziwia swą ograniczonością. Pomimo różnorodnych postaw i opinii wizja roli

⁴ Zauważyła to Irena Poniatońska: „Koncepcja narodu jako wspólnoty politycznej genetycznie wiązała się z myślą oświeceniową francuską, natomiast idea narodu jako wspólnoty kultury wywodziła się z niemieckiego romantyzmu”. I. Poniatońska, *Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką*, [w:] *Muzyka sztuką przewycięzania czasu: Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny*, M. Demska-Trębacz (red.), Warszawa 2003, s. 68.

kompozytora i jego dorobku w kulturze kształtowana jest głównie przez idee wyrastające z tradycji romantycznej, które nie zmieniają się aż do czasów współczesnych.

Wybór tytułów prasowych uzależniony został w dużej mierze od nieścisłości panujących w istniejących przewodnikach bibliograficznych. Kwerenda biblioteczna wykazała daleko idące braki w informacjach dotyczących zawartości czasopism. Obszerna *Bibliografia zawartości czasopism niemuzycznych* pod redakcją Kornela Michałowskiego okazała się niewystarczającym źródłem informacji w odniesieniu do piśmiennictwa dotyczącego Stanisława Moniuszki skierowanego do niewykształconych czytelników. Ten gatunek prasy stał się w prowadzonych przeze mnie badaniach niezwykle istotnym źródłem, albowiem ukazuje on metody prezentowania Moniuszki społeczeństwu oraz kryteria oceny jego dorobku kompozytorskiego. Należy jednak podkreślić, że poszukiwania materiałów skazane zostały w dużej mierze na przypadkowość. Wykaz sporządzony przez Michałowskiego nie może pretendować do roli wiarygodnego przewodnika, albowiem informacje tam zebrane okazują się w wielu miejscach niekompletne. Poważnym niedostatkiem jest pominięcie podstawowej prasy stołecznej wychodzącej za życia Moniuszki i w pierwszej kolejności reagującej na nowinki w życiu kulturalnym Warszawy, a co się z tym wiąże – recenzującej działalność operową i koncertową kompozytora. Źródłem stanowiącym uzupełnienie informacji bibliograficznych stał się drugi tom pracy Witolda Rudzińskiego pt. *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*⁵, w której autor przytacza obszerne cytaty z wielu dziewiętnastowiecznych publikacji prasowych, a niekiedy cytuje artykuły w całości. Dzięki temu, a także rzetelnej i szczegółowej informacji

⁵ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961.

bibliograficznej zawartej w dwutomowym dziele, zawartość przejrzanych przeze mnie czasopism została poszerzona o wymienione przez Rudzińskiego tytuły.

Wyjaśnienia wymagają kryteria wyboru omawianych szerzej dzieł Moniuszki. Został on całkowicie podporządkowany centralnemu zagadnieniu recepcji dzieła kompozytora z perspektywy przypisywanej mu roli narodowego wieszcza. Przedmiotem analizy w prezentowanej pracy stały się zatem niemal wyłącznie utwory uznane za „najbardziej narodowe” i najczęściej przywoływane przez recenzentów prasowych oraz badaczy twórczości kompozytora. Moim celem była próba konfrontacji „mitotwórczych” utworów Moniuszki takich, jak np. *Halka* czy *Straszny dwór*, z ich rzeczywistymi treściami.

W badaniach nad recepcją Moniuszki w polskiej prasie skoncentrowałam się na okresie obejmującym lata 1858-1989. Z pozoru wydawać się może, że przedział czasowy określony został zdecydowanie zbyt szeroko, gdyż przestudiowanie prasy z okresu obejmującego ponad sto trzydzieści lat uniemożliwia rzetelne wyciągnięcie wniosków. Jak się jednak okazuje, literatura Moniuszkowska nie jest obfita, a w przypadku publikacji prasowych zaobserwować można stopniowe wygasanie zainteresowania tematem wraz z upływem czasu. Poza artykułami ogłaszanymi w rytm rocznic życia i śmierci twórcy oraz odnotowywania scenicznych jubileuszów dzieł, z biegiem lat coraz rzadziej znajduje się miejsce do dyskusji o Moniuszce. Decyzja o zakresleniu szerokich granic czasowych wsparta została ponadto przydatną koncepcją długiego trwania (*longue durée*) autorstwa Fernanda Braudela. Niewidoczne, według tego badacza, procesy społeczne nabierają ostrości, jeśli przyjmujemy szerszą perspektywę czasową. Dekady, stulecia, a na ostatnim poziomie także epoki i ery dają szansę na obserwację zmian zachodzących w „instrumentarium mentalnym” danej społeczności, pozwalając

na uchwycenie i opisanie zmian przebiegających bardzo powoli w głębokiej warstwie społecznej świadomości⁶. Interesujące zatem były dla mnie nie poszczególne koncepcje konkretnych dziennikarzy, a wspólne formacjom pokoleniowym przekonania i idee, których wykładnię możemy odnaleźć w polskim czasopiśmiennictwie.

Pozostaje wytłumaczenie przyjętych granic czasowych interesującego mnie okresu. 1 stycznia 1858, po dziesięciu latach oczekiwań, na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego została wystawiona czteroaktowa wersja opery *Halka*. Od tej chwili Moniuszko stał się postacią rozpoznawalną dla odbiorcy warszawskiego, szybko też jego sława zaczęła przenikać do innych ośrodków (recenzje z warszawskich premier zamieszczają pisma wydawane w innych zaborach, publikuje je m.in. krakowski „Czas”). Tuż po premierze *Halki* Moniuszko został też powołany na stanowisko dyrektora opery polskiej⁷ w Warszawie i pełnił tę funkcję do końca życia. W panoramie polskiej twórczości muzycznej pojawił się w pełni dopiero we wspomnianym 1858 roku i od tego czasu ze zmiennym wprawdzie natężeniem, ale trwale w niej pozostaje.

Rok 1989 zamyka epokę zależności od Związku Radzieckiego, otwierając przed Polską czas wolności, w tym także wolności słowa i pluralizmu poglądów. Czas burzliwych przemian w każdej dziedzinie życia, który nastąpił potem, spowodował, że w nowych realiach społeczno-politycznych postaci

⁶ Zob. F. Braudel, *Historia i trwanie*, Warszawa 1999, s. 49-90.

⁷ Co oznacza *de facto* dyrygenta oper polskich. Sformułowanie to często we współczesnej literaturze pozostawiane bez wyjaśnienia. Należy jednak mieć na uwadze przemiany zachodzące w obrębie języka i terminologii, z czego dowodem spotykamy się właśnie w tym miejscu – przyp. AT.

Moniuszki także towarzyszy spory chaos. Jakkolwiek ciekawe wydaje się bliższe zbadanie roli tego kompozytora we współczesnej kulturze polskiej, pozwoliłam sobie jednak zamknąć teren poszukiwań badawczych w momencie pożegnania się Polski ze starym porządkiem. Ramy czasowe objęły więc okres funkcjonowania Moniuszki w świadomości naznaczonej poczuciem niewoli i ciągłej zależności od innych państw.

Swoje obserwacje rozpoczynam w tym momencie historii, kiedy państwo polskie od dłuższego już czasu nie istnieje na mapie politycznej świata. Stopniowo przechodzę przez okresy kolejnych wojen i okupacji aż do czasów socrealizmu i żelaznej kurateli Związku Radzieckiego. Wprawdzie w okresie tym występuje dwudziestolecie wolności pomiędzy dwiema wojnami, jednak z uwagi na ciągłość idei i lansowanych perspektyw interpretacyjnych, a także obecność dawnych przekonań nie czynię w tym miejscu przerwy w badanym materiale.

Recepcja sylwetki i twórczości Stanisława Moniuszki przebiegała równolegle w dwóch nurtach piśmiennictwa: w prasie i pozycjach książkowych. O ile publikacje prasowe obejmują liczne teksty (choć i tak, gdy porównamy ilość materiałów dotyczących Moniuszki z publikacjami na temat Fryderyka Chopina, okaże się, jak ubogi to zasób), to fachowa literatura przedmiotu prezentowana w formie książkowej przedstawia się nader szczupło. W rozpatrywanym przeze mnie okresie powstało bardzo niewiele prac reprezentujących naukowe aspiracje ich twórców do ujęcia postaci i dorobku kompozytora w kategoriach problemu badawczego. Są to teksty takich autorów, jak: Aleksander Walicki, Bolesław Wilczyński, Aleksander Poliński, Stanisław Niewiadomski, Zdzisław Jachimecki, Henryk Opieński i najbardziej zasłużony dla wiedzy o Moniuszce Witold Rudziński. Listę tę uzupełniają dwie publikacje Rudzińskiego o charakterze popularnonaukowym oraz broszurowe teksty Karola Stromengera i Tadeusza Przybylskiego. Pozostałe teksty (wymieniane

skrupulatnie z *Almanachu Moniuszkowskim* Jana Prosnaka i Witolda Rudzińskiego) mają charakter druków ulotnych, wkładek okolicznościowych i wydawnictw okazjonalnych niepretendujących do miana opracowania naukowego. Z wyjątkiem tych ostatnich wszystkie wymienione zostaną uwzględnione z uwagi na interesujące mnie przemiany świadomości w konkretnych okresach historycznych rzutujące na styl pisarstwa o Moniuszce skierowanego nie tylko do wąskiego grona muzyków i muzykologów, ale też szerszych kręgów społeczeństwa.

Odrębne miejsce w literaturze Moniuszkowskiej zajmuje praca Rüdigera Rittera. Ta obszerna pozycja naukowa pochodzi jednak spoza polskiego kręgu kulturowego (autor publikacji jest Niemcem), nie mieści się również w wyznaczonych przeze mnie granicach czasowych. Datą powstania (2008) zdecydowanie wykracza poza przyjętą przeze mnie górną granicę 1989 roku. Jest to jednak niezwykle interesująca i ważna pozycja w literaturze przedmiotu, jedyna do tej pory oparta na nowoczesnych metodach badawczych. Jej wyjątkowość polega też na przedstawieniu po raz pierwszy fenomenu tego kompozytora z innego niż polskie stanowiska badawczego, ujęciu tematu w perspektywie interdyscyplinarnej oraz fakt, że od ostatniej większej publikacji do czasów wydania pracy przez Rittera minęło ponad pięćdziesiąt lat.

Celem tej części pracy jest analiza tekstów poświęconych życiu i twórczości Moniuszki, wskazaniu ich cech charakterystycznych i elementów, które mogą prowadzić do wzmocnienia pozycji tego kompozytora w gronie polskich wieszczów narodowych. Refleksją objęta została zarówno tematyka tych publikacji, jak i stosowanych w nich język.

W czwartym rozdziale wektor badań zostaje przeze mnie odwrócony. Pytania stawiane dotąd tekstom badaczy i komentatorów Moniuszkowskiej spuścizny tym razem postawione zostaną dziełom. Uwypuklone w tekstach elementy wizerunku Moniuszki jako wieszczka narodowego staną się w tej części

podstawą analizy twórczości. Badania przeprowadzone zostały w odniesieniu do tych kompozycji, o których najczęściej pisano. Nie będę próbowała ogarnąć całej twórczości, choć ubolewam, że Moniuszko nie doczekał się dotąd porządnego opracowania monograficznego. Poza refleksją pozostanie jednak po raz kolejny muzyka instrumentalna, jak i przeważająca część kompozycji religijnych. Pojawią się popularne tytuły: *Halka*, *Straszny dwór*, *Śpiewniki domowe*. Specyfika tej pracy wymaga jednak skoncentrowania się na dobrze znanym wycinku dorobku Moniuszki z uwagi na fakt, że w piśmiennictwie polskim właśnie te kompozycje posłużyły za punkt wyjścia do oceny całej twórczości. Opinie formułowane na podstawie tej skromnej reprezentacji są więc świadectwem zarówno szczególnej obecności Moniuszki w polskim życiu muzycznym, jak i świadomości kulturowej Polaków.

Materiał analityczny rozpatrywany jest według fundamentalnych dla romantyzmu kategorii: ludowości, historyzmu, religii, egzotyizmu. Wywiedziony z religii i ludowości idiom pierwotności czy pochodna względem egzotyizmu magiczność zostały potraktowane tu marginesowo. Determinantą była znikoma zawartość tych elementów w twórczości Moniuszki.

Analiza twórczości służy znalezieniu odpowiedzi na pytania o sposób funkcjonowania tego kompozytora w publicystyce i pracach muzykologicznych, co z kolei wpływa na ogólną świadomość społeczeństwa odnośnie do jego roli w polskiej kulturze. Kontrowersyjne, pełne sprzeczności istnienie Moniuszki w kulturze widoczne jest do dnia dzisiejszego. Dało ono impuls do przyjrzenia się bliżej temu zagadnieniu na nowo, porzuceniu kontekstów już nieaktualnych i wytartych. Skonfrontowanie opinii o twórcy z zawartością jego dzieł ma służyć diagnozie problemów, od jakich dyskusja o Moniuszce od lat nie jest w stanie się uwolnić.

Rozdział pierwszy

Koncepcja wieszcz narodowego

Pamięć zbiorowa a wieszcz narodowy

Transmisja treści kulturowych odbywa się w ramach grup społecznych, a jej instrumentem jest przede wszystkim pamięć owych grup. W toku dalszych rozważań nazywana będzie ona, za twórcami tego terminu, pamięcią zbiorową. Z nią sprzężone są instytucje kultury¹, na niej też opiera się, jak głoszą współczesne teorie, poczucie tożsamości narodowej.

Zjawisko pamięci należało wyjściowo do terenu badań psychologii. Szybko jednak dostrzeżone zostało przez reprezentantów innych dziedzin humanistyki, przede wszystkim socjologów. Kwestię pamięci poruszyli już w swych pismach Fryderyk Nietzsche² i Henri Bergson, którego myśl rozwinął i uzupełnił jego uczeń z liceum Henryka IV w Paryżu, a następnie student filozofii, Maurice Halbwachs, jeden z pierwszych socjologów, którzy związali kategorię psychologiczną z terenem badań społecznych. Jego obecność w kontekście zorientowanych socjologicznie badań historycznych jest nieprzypadkowa. To właśnie on był jedynym przedstawicielem socjologii zasiadającym w Komitecie redakcyjnym nowo powstałego w 1929 roku rocznika

¹ Zob. F. Znaniecki, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, J. Szacki (przeł.), Warszawa 1971; R. Benedict, *Wzory kultury*, J. Prokopiuk (przeł.), Warszawa 1966.

² Zob. F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] Idem, *Niewczesne rozważania*, L. Staff (tłum.), Kraków 2003, s. 61-122.

„Annales d’Histoire Économique et Sociale”³.

Wyrośli ze szkoły Durkheimowskiej Halbwachs pełnił rolę jednego z jej filarów, wchodząc w niedługim czasie do grona najbliższych współpracowników Durkheima, przyjmując jego tezy socjologiczne i podążając wiernie jego śladem badawczo-naukowym. Dziełem Halbwachsa jest umocowanie kategorii pamięci w kręgu zagadnień socjologii i badanie jej przy użyciu narzędzi tej dyscypliny. Od czasów publikacji w 1925 roku jego fundamentalnej pracy *Społeczne ramy pamięci* na temat tytułowego zjawiska sformułowano wiele tez, postawiono też wiele nowych postulatów badawczych⁴. Praca Halbwachsa wyznaczyła niewątpliwie nowe drogi dla dalszych badań i umożliwiła wiele późniejszych propozycji naukowych, spośród których istotna dla niniejszej pracy jest teza o społecznym konstruowaniu pamięci.

Należy ustalić w tym miejscu kryteria rozpoznania, niezbędne zarówno dla dalszej dyskusji nad istnieniem postaci wieszczów w kulturze, a szczególnie – postaci Stanisława Moniuszki w kulturze polskiej, jak i zrozumienia mechanizmów rządzących jego trwaniem i transformacjami.

Naczelną tezą Halbwachsa jest twierdzenie, iż pamiętanie indywidualne nie jest jedynym występującym w społeczeństwie rodzajem pamięci. Oprócz niego funkcjonuje także odmiana zbiorowa charakterystyczna

³ Zob. P. Burke, *Historia i teoria społeczna*, Warszawa-Kraków 2000, s. 29-33.

⁴ Zob. *Kultur und Gedächtnis*, J. Assman, T. Hölscher (red.), Frankfurt/Main 1988; J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, A. Kryczyńska-Pham (tłum.), Warszawa 2008; A. Assman, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungendes kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, J. Margański (tłum.), Kraków 2006;

dla większych grup, obejmująca pamięci jednostkowe, choć niestanowiąca ich prostej, wypadkowej sumy⁵. Halbwachs uważał przy tym, że pamięć zbiorowa zawiera się w każdej jednostkowej pamięci. Należąc jednocześnie do każdego z osobna, znajdując swoje miejsce w każdym pojedynczym umyśle i w nim na jednostkowy sposób się manifestując, pełni także rolę wspólnej sfery dla wszystkich tych umysłów. Stanowi swoisty rezerwuuar wyobrażeń zbiorowych. Ten zaczerpnięty z nomenklatury Durkheimowskiej termin przybliżył nas do pamięci zbiorowej jako kategorii myślenia kolektywnego. Jednak, aby mogła ona zostać dobrze przedstawiona i wnikliwie zbadana, musi zostać uzupełniona o kolejną ramę teoretyczną, tym bardziej, że konieczne stało się uzasadnienie szerokiego stosowania w niniejszej rozprawie terminów „konstrukt” i „konstruowanie”. Kontekst dla rozważań nad tym właśnie rodzajem pamiętania stworzył nurt konstruktywizmu społecznego, rozwijany przede wszystkim od lat 60. ubiegłego stulecia.

Jak dowodzą w swej książce *Spoleczne tworzenie rzeczywistości* Peter L. Berger i Thomas Luckmann, świat doświadczany przez człowieka jest jednocześnie przez niego tworzony⁶. Jest wypracowanym przez niego *konstruktem*. W myśl tej teorii wszystko, co jest przez nas odbierane z zewnątrz jako rzeczywistość obiektywna, *de facto* stanowi wytwór pracy umysłowej służący do obłaskawienia świata, a nade wszystko uczynienia prostszymi i zrozumiałymi stosunków interpersonalnych.

Konstruktywizm rozwinął w socjologii tezy dotyczące swoistej dla człowieka umiejętności wytwarzania kultury jako cechy odróżniającej go

⁵ M. Halbwachs, *Przedmowa*, [w:] Idem, *Spoleczne ramy pamięci*, M. Król (tłum.), Warszawa 1969, s. 3-8.

⁶ Zob. P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1981.

od świata zwierząt. Poszedł jednak dalej, poddając refleksji samą kulturę. Według konstruktywistycznego modelu poznania uznaje się, iż stworzone jest właściwie wszystko, co wynika z umysłowej pracy człowieka, w tym także to, co samemu człowiekowi jawi się jako dane obiektywnie i od niego niezależne⁷. Polskim przedstawicielem tej teorii jest m.in. Andrzej Zybertowicz, według którego konstruktem jest nie tylko system relacji łączących ludzi, lecz także cała rzeczywistość fizykalna, względem której człowiek manifestuje określone postawy. Takim tworem może być tak naprawdę wszystko, ponieważ wszystko, jak twierdzą przedstawiciele nurtu, jest kwestią konwencji. Umowa społeczna (przez Zybertowicza określana mianem *consensusu*) często jest niewerbalizowana i manifestuje się milczącą zgodą na takie a nie inne działanie świata. Dla konstruktywisty głównym terenem działania jest postrzeganie świata przez człowieka:

Konstruktywizm analizuje (...) empirycznie, w jaki sposób to, co – kulturowo, praktycznie – zastygłe, wyznacza obszar tego, co postrzegane jest jako obiektywne⁸.

Tak więc pogląd ten sprzeciwia się obiektywistycznemu modelowi poznania, przez długie lata dopuszczanemu jako jedyny możliwy, a który zakłada, że rzeczywistość ma swe przyczyny poza człowiekiem. Pochodzą one z zewnątrz i pozostają niezależne wobec poznania, a przyznanie ludzkim przekonaniom statusu prawdy bądź fałszu zależy od natury świata, do którego się one odnoszą. Prawda według obiektywistycznego modelu poznania leży zawsze poza człowiekiem, a dokładniej poza kulturą i jej składowymi

⁷ Ibidem, s. 104.

⁸ A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 1995, s. 111.

(językiem, wiedzą itp.). Zgodnie z tą teorią fakty i zasady funkcjonowania rzeczywistości są *odkrywane* przez człowieka i istnieją niezależnie od tego, czy zostaną przez niego zauważone, czy nie⁹.

Konstruktywizm głosi, że prawdziwość lub fałszywość sądów ma charakter lokalny, co oznacza, że o istnieniu faktów i sposobie ich oceniania decyduje kultura. Nie istnieje prawda obiektywna, gdyż wszystko, co otacza człowieka, pochodzi od niego¹⁰. Okazuje się, że to, w jaki sposób człowiek postrzega świat, rzutuje na jego kulturę, a papierkiem lakmusowym umożliwiającym analizę tych różnorodności jest język. Zjawisko odbicia sposobu postrzegania rzeczywistości w języku szeroko badane przez przedstawicieli lingwistyki nazywających przedmiot swego zainteresowania językowym obrazem świata (JOS)¹¹ znalazło także miejsce w ostatnich badaniach dotyczących Moniuszki¹².

⁹ Zob. A. Zybertowicz, op. cit., s. 58-71.

¹⁰ Przykładem może tu służyć popularny przykład funkcjonowania kilkunastu nazw na określenie śniegu w kulturze eskimoskiej, brak jest natomiast w języku jej mieszkańców podstawowej (według naszych kryteriów) nazwy dla tego zjawiska pogodowego, mianowicie nazwy „śnieg” – przyp. AT.

¹¹ W językoznawstwie polskim najwybitniejszymi badaczami tego zagadnienia są Janusz Anusiewicz, Renata Grzegorzczak, Jerzy Bartmiński i Ryszard Tokarski. Zob. J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin 1999; M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Językowy obraz świata a literatura*, [w:] „Acta Universitatis Wratislaviensis. Język a kultura”, Wrocław 2000, t. 13, nr 2218.

¹² Zob. M. Jabłoński, *Polski stereotyp narodowy i jego kulturowe współrzędne. Kilka uwag o operach Stanisława Moniuszki w perspektywie XIX-wiecznego językowego obrazu świata*, [w:] *Książę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, T. Baranowski (red.), Warszawa 2008, s. 99-106.

Tak zaproponowana optyka badawcza pozwala na rozciągnięcie kategorii konstruktów na zjawiska o charakterze niematerialnym. Należą do nich relacje międzyludzkie, szeroko omówione przez autorów *Společného tworzenia reality*, oraz inne byty mentalne, wśród których najbardziej interesująca dla mnie będzie figura wieszczki narodowej¹³. Jak pisze Maurice Halbwachs, to, co zatrzymujemy w pamięci, jest wynikiem naszych relacji społecznych. Odwołując się do teorii Bergsona, wskazuje on na ramy społeczne, dzięki którym w ogóle jesteśmy w stanie przywołać dawne zdarzenie, przedmiot lub osobę¹⁴. Dopóty możemy przywrócić dane wspomnienie, dopóki istnieją jego ramy, dokąd kontekst jest aktualny i dla nas czytelny. Halbwachs twierdzi:

Zniknięcie lub przemiana ram pamięci pociąga za sobą zniknięcie lub przemianę naszych wspomnień¹⁵.

Tak więc zawartość pamięci może ulegać modyfikacjom, nie pozostaje ona jedna i niezmienna przez cały okres naszego życia. Z czasem zacierają się w pamięci nieprzyjemne wydarzenia i bolesne doświadczenia.

Jak twierdzi David Lowenthal, autor książki *The Past is a Foreign Country*, powyższe cechy pamięci jednostkowej znajdują swoje odzwierciedlenie w sferze pamięci zbiorowej. Wspólnotową pamięć również cechuje skłonność do nieścisłości i odchyłeń, co prowadzi do ujednolicenia

¹³ Wprawdzie *Společné tworzenie reality* nie podejmuje tego zagadnienia w sposób bezpośredni, jednakże wpisanie go w szereg wskazanych przez autorów egzemplifikacji konstruktów narzuca się samo. Skoro społeczeństwo i jego kultura stanowią wytwór psychiki ludzkiej nabierający kształtu na mocy interakcji zwieńczonych instytucjonalizacjami, to podobnie twierdzić można w przełożeniu na konkretny element kultury, czyli na pamięć – przyp. AT.

¹⁴ Zob. M. Halbwachs, *Společné ramy paměti*, op. cit., s. 152.

¹⁵ Ibidem, s. 149.

wspomnień w grupie, kształtując i wzmacniając poczucie tożsamości zbiorowej, w swojej globalnej i klasycznej postaci wyrażanej przede wszystkim tożsamością narodową. Przyczyną tych zmian jest w odniesieniu do pamięci zbiorowej głównie sprzężenie przeszłości z teraźniejszością w sensie adaptowalności przeszłych wydarzeń do nowych warunków lub inaczej – interpretowanie minionych czasów według aktualnych kryteriów¹⁶. Znajdujemy w tych słowach potwierdzenie tezy stawianej przez Halbwachsa, który mówi o zniekształcaniu wspomnień w wyniku nakładania na nie filtra późniejszych doświadczeń¹⁷.

Napięcie pomiędzy przypominaniem a zapominaniem wpływa na ostateczny kształt wspomnień, gdyż „zmusza nas do selekcji, oczyszczania i zmiany przeszłości, dostosowując to, co przypominane, do potrzeb teraźniejszości”¹⁸. Ogromną rolę w procesie tych przystosowań odgrywa także wzajemne oddziaływanie pamięci osobistej i pamięci zbiorowej:

Przeszłość zapamiętana jest jednocześnie indywidualna i zbiorowa.
Lecz jako forma świadomości pamięć jest całkowicie i intensywnie
osobista¹⁹.

W tym stwierdzeniu Lowenthal zawiera swoje przekonanie o prymacie pamięci osobistej nad jej wariantem zbiorowym, którego zasób formowany jest przez doświadczenie intymności i jednostkowej niepowtarzalności wspomnień. Jednak wektor pomiędzy wspólnotą i jednostkowością ma, według Lowenthala,

¹⁶ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985, s. 18.

¹⁷ Zob. M. Halbwachs, op. cit., s. 169-170.

¹⁸ D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, [w:] „Res Publica Nowa” 1991, rok V, nr 3 (41), s. 8.

¹⁹ Ibidem.

dwa groty symetrycznie zaznaczające ciągle napięcie pomiędzy rodzajami pamięci i charakterem wspomnień. Człowiek, na fali poczucia wyjątkowości i osobistości swoich wspomnień, ma tendencję do przenoszenia tego poczucia na wspomnienia wydarzeń publicznych, które przynależne są większym grupom. „Pamięć przekształca (...) wydarzenia publiczne w doświadczenia osobiste”²⁰, co powoduje, że historia w ujęciu makro zaczyna sprzęgać się z mikrohistorią jednostki.

W tym ujęciu Stanisław Moniuszko jako wieszcz staje się wspólnotowym doświadczeniem Polaków, ale poprzez ów aspekt zbiorowy, jedność wizerunku kształtowanego przede wszystkim przez instytucje (kulturalne, edukacyjne) wykorzystujące ugruntowane w polskim dyskursie narodowościowym etykiety „ojca polskiej opery narodowej” i czołowego krzewiciela polskości w trudnych czasach zaborów sprawia, że Moniuszko staje się także częścią każdego jednostkowego pamiętania. I na odwrót – zasymilowana wiedza (pamięć) o wieszczu narodowym przekształca się na fali porównywalności danych w doświadczenie grupowe.

Poszukiwanie styczności ze wspomnieniami innych legitymizuje naszą własną opowieść. Jeśli nie znajdujemy w nich oparcia, nasza historia traci na wiarygodności do tego stopnia, że sami możemy przestać w nią wierzyć. Tak więc z jednej strony jesteśmy świadomi niepowtarzalności prywatnych wspomnień, z drugiej natomiast poszukujemy punktów wspólnych z pamięcią osób trzecich. Owa świadomość wpływa na nas kojąco, decydując o bezpieczeństwie związanym z poczuciem tożsamości. W tym kontekście przekonanie o istnieniu jednostkowej postaci wieszca, instytucji społecznej ucieleśnionej przez konkretną osobę, do której odwołać się można

²⁰ Ibidem.

przy poszukiwaniu swego miejsca w wymiarze ogólnonarodowym, daje poczucie oparcia, określa rodowód.

Halbwachs uważa, że społeczeństwo ma nad człowiekiem ogromną władzę, potrafi kierować pamięcią jednostki, dostosowując ją do wymaganych przez siebie aktualnych reguł. Jest w stanie wpłynąć na kształt tego, co pamiętamy, po to, by jeszcze bardziej przywiązać jednostkę do siebie (pomijam tu pytanie, czy obiektywnie możliwe jest oderwanie się jednostki od społeczeństwa, czy w świetle podobnych założeń socjologicznych taka sytuacja jest w ogóle możliwa). A jednostka tym silniej związana będzie ze społeczeństwem, jeśli znajdzie w nim oazę spokoju, w której poczucie bezpieczeństwa i jasność kryteriów postępowania będą stać na pierwszym miejscu. W tym ostatecznie tkwi siła idealizacji przeszłych wydarzeń, retuszowanie niedoskonałości przeszłości, swojego wizerunku we własnych oczach i wizerunku innych, z którymi mieliśmy niegdyś do czynienia. Dzięki temu zabiegowi zyskujemy poczucie stabilności i spokój – zyskujemy poczucie ciągłości. Poprzez powroty do tego, co nie-drastyczne, nie-bolesne, a wręcz miłe i niebudzące strachu, wyrzutów sumienia czy bólu sami sobie dostarczamy odpowiedzi na dręczące pytania, potwierdzamy zasadność swego bycia tu i teraz, zyskujemy sens życia i umieszczamy się w logicznym, czasowym ciągu przyczynowo-skutkowym. Dzięki temu stajemy się ludźmi w pełnym tego słowa znaczeniu²¹.

Tożsamość określana jest według kryteriów pamięci przeszłości. „Wiedza o tym, czym byliśmy, potwierdza to, czym jesteśmy”²². Tezę taką Lowenthal bierze z pism Davida Hume’a, który wypowiadał się o tożsamości

²¹ Zob. Idem, *The Past is a Foreign Country*, op. cit. s. 169-171.

²² Ibidem, s. 10.

bytu z pamięcią. Stąd płynie wniosek o możliwości określenia tożsamości w oparciu o fundament pamięci. Jednostka pozbawiona pamięci nie byłaby w stanie wskazać swojego miejsca w rzeczywistości. Nie potrafiłaby odnaleźć się w sieci uwarunkowań rzeczowo-personalnych, co prowadziłoby do pozbawienia sensu wszelkich jej działań. A zatem wieszcz, obecny w dzisiejszej kulturze, ale pochodzący z przeszłości jest punktem orientacyjnym zarówno dla tożsamości jednostkowej, jak i zbiorowej. Wchłonięty jako element pamięci wspólnoty pełni funkcję spoiwa zbiorowości i daje jej członkom wrażenie spokoju wynikające z określenia przestrzeni, z której przychodzą. To, co warunkuje poczucie tożsamości, to, jak pisze autor pracy, „przebywanie w ujednolicającej sieci retrospekcji”.

Spółecznie konstruowana pamięć może być rozumiana w dwojaki sposób: z jednej strony jako agregat pamięci jednostkowych (*collected memory*), z drugiej – pamięć zbiorowości (*collective memory*)²³. Wynika to z możliwości przyjęcia odmiennych perspektyw podnoszących odpowiednio tezy o wyłącznie jednostkowej zdolności do pamiętania lub łącznej dla zbiorowości sferze pamięci, istniejącej na tych samych zasadach, co „zbiorowe tożsamości, idee, style, kategorie i dyskursy, które są czymś więcej niż tylko zbiorem (agregatem) indywidualnych podmiotowości”²⁴. *Collected memory* nie wypełnia jednak

²³ Należy jednak w tym miejscu zapytać o pamięć zbiorową, gdyż ta nie pojawia się w wywodzie Halbwachsa w sposób oczywisty. W pracy tego autora mowa jest wprawdzie o zbiorowości kształtującej system odniesień dla pamięci jednostkowej, a która nie byłaby w stanie przywołać minionych zdarzeń bez społecznego ich kontekstu, czyli systemu kategorii i etykiet ukształtowanych przez zbiorowość. Wyjaśnia tę sytuację Jeffrey K. Olick, który w eseju poświęconym pamięci zbiorowej zauważa tę nieścisłość teorii Halbwachsa. Zob. J. K. Olick, *Collective Memory: The Two Cultures*, [w:] „Sociological Theory” 17:3 November 1999, s. 333-348.

²⁴ „(...) collectivities have memories, just like they have identities, and that ideas,

ogólnego schematu pamięci zbiorowej. Dopełnia ją *collective memory* realizująca się na innej płaszczyźnie, w obrębie której wspomnienia przywoływane są zbiorowo (interpersonalnie), przechowywane i współdzielone są przedstawienia oraz rozmaite techniki mnemoniczne. Płaszczyzna pamięci jednostkowej, mimo że konstytutywna dla szerszego pojęcia pamięci zbiorowej, nie jest, jak uważał Halbwachs, rozumiana jako jedno z ogniw tego samego łańcucha²⁵.

Tym, co wskazuje na istnienie sfery wspólnej wszystkim członkom grupy, są struktury umysłowe impregnowane niejako na działania jednostek, które nie poddają się wolicjonalnym przekształceniom i próbom usunięcia. Dzieje się tak na mocy wielu społecznych instytucji, które faworyzują niektóre historie względem innych czy wpływają na jednostki, określając, co i jak powinny one pamiętać. Mechanizmem umożliwiającym realizację tego celu jest wspomniany przez Durkheima mechanizm przymusu społecznego, który manifestuje się w ogromnej większości (jeśli nie w całości) relacji społecznych, a którego egzemplifikacjami są prawo, moralność czy obyczaje.

Jak podkreśla Jeffrey Olick, zbiorowy wymiar pamięci przejawia się przede wszystkim w naszej umiejętności rozumienia/odczytywania mitologii, tradycji lub dziedzictwa. Pamięć zbiorowa nie polega więc na złożeniu w całość wszystkich pojedynczych pamięci członków danej grupy, lecz na tym, że my, jako członkowie zbiorowości, jednocześnie konstytuujemy, powołujemy

styles, genres, and discourses, among other things, are more that aggregation of individual subjectivities”, [w:] J. Olick, op. cit., s. 342.

²⁵ W tej niekomplementarności systemu zaproponowanego przez Halbwachsa upatruje Olick reminiscencje dziewiętnastowiecznej postawy, która zauważa wprawdzie dwa różne poziomy – indywidualny i zbiorowy – jednak rozumie je jako odrębne, jeśli nie rozłączne względem siebie porządku – przyp. AT.

na nowo daną grupę w każdorazowym akcie pamiętania²⁶. W tym rozumieniu postać wieszczka nadaje ciągłość, łączy przeszłość z teraźniejszością, obłaskawiając jednocześnie przyszłość (profetyzm). Komplementarną propozycją łączącą perspektywę socjologiczną z warsztatem historyka jest stanowisko przedstawiciela szkoły Annales, Pierre'a Nory, dla którego sprzężenie pamięci z historią stało się głównym polem aktywności naukowej. Działalność tego badacza wpisuje się w zasygnalizowany przez Petera Burke'a nowy paradygmat badań nad historią i społeczeństwem, który wyłonił się w latach 80. XX wieku pod nazwą Nowej Historii Kultury (*New Cultural History*)²⁷ zapoczątkowany w środowisku badaczy amerykańskich publikacją redagowaną przez Lynn Hunt²⁸. Spadkobierca szkoły Annales zaliczany jest do trzeciego pokolenia historyków działających pod szyldem odnowy nauk historycznych. Podobnie jak reprezentanci wcześniejszych pokoleń, Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel i Jacques Le Goff, Nora należy do czołowych przedstawicieli nowego podejścia do historii, które w swym założeniu opiera się na zjawisku pamięci zbiorowej.

U Nory mamy do czynienia z podejściem idealnie wpasowującym się w model konstruktywistyczny, kontynuującym linię rozważań zapoczątkowanych przez Halbwachsa, wcześniej uznanego już za ikonicznego wręcz konstruktywistę. Naczelną figurą organizującą relacje pamięci i historii są w tej koncepcji „miejsca pamięci” (*lieux de memoire*), których teorię prezentuje redagowane przez tego badacza siedmioczęściowe dzieło poświęcone

²⁶ J. K. Olick, op. cit, s. 342. Olick znajduje etymologiczne potwierdzenie swej tezy na poziomie analizy językowej („member” i „re-member-ing”).

²⁷ Zob. P. Burke, *What is Cultural History?*, Cambridge 2004, s. 49-66.

²⁸ Zob. L. Hunt, *The New Cultural History*, Berkeley 1989.

relacji pamięci do historii w odniesieniu do zagadnień tożsamości narodowej, narodu i nacjonalizmu we Francji²⁹. Badania Nory sytuują się w strefie popularnych od dłuższego czasu badań nad historią mentalności, w których sposób postrzegania dziejów warunkowany jest w ogromnym stopniu przemianami zachodzącymi w obrębie pamięci zbiorowej.

Świadomość przepaści wyrosłej pomiędzy teraźniejszością a przeszłością wpływa na rewaloryzację pamięci i jej stosunku do historii. Zgodnie z koncepcją tego badacza nagle stało się jasne, że poczucie przynależności do narodu nie może być już określane przez to, co dotąd uważano za pradowne wartości transmitowane przez pokolenia w obrębie kultury wiejskiej. Łagodne przejście od przeszłości do przyszłości, obramowane trwałymi wartościami przekazywanymi wewnątrz rodziny, kościoła i szkoły nagle przestało działać. Na rozpatrywanym przez niego przykładzie francuskim widać, że przysłużył się tej zmianie krach idei rewolucyjnej od 1789 roku pielęgnowanej w świadomości członków tego narodu. Wyrosła na ideałach rewolucji francuskiej kategoria nowoczesności aż do drugiej połowy XX wieku stanowiła czołową determinantę organizowania czasu historycznego, który orientowała silnie w kierunku przyszłości:

²⁹ Publikowane w latach 1981-1992 *Lieux de memoire* stanowią pokłosie seminarium prowadzonego przez Norę w 1979 roku poświęconego przeszłości Francji. Cała praca składa się z trzech dużych części poświęconych kolejno republice (*La Republique* obejmuje jeden tom), narodowi (*La Nation* – trzy tomy) i różnym koncepcjom Francji (*Les France* – trzy tomy), w których rozwijany i przepracowywany jest konstrukt „miejsc pamięci”, a których teoria wyłożona została przez Norę we wstępie do serii. Przedruk: P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* [w:] „Representations” 1989, nr 26, s. 7-24.

W rewolucyjnej koncepcji czasu wiadomo, co trzeba przechować z przeszłości, by przygotować przyszłość; wiadomo też, co z niej trzeba znieść, co zapomnieć, a w razie potrzeby zniszczyć³⁰.

W momencie załamania się idei przyszłości naturalne staje się dążenie do określenia przeszłości. Człowiek bez przyszłości, której już nie da się przewidzieć, ani przeszłości, do której dostęp został zablokowany, czuje narastające poczucie zagrożenia. Nie jest w stanie określić swej tożsamości, nie wie, skąd przyszedł i dokąd zmierza. Stąd jedynym wyjściem jest wzmożona uwaga skierowana na upamiętnianie. Przeszłość, zamknięta w nieistniejącym już uniwersum pamięci zbiorowej wsi, staje się nagle przeszłością pożądaną, a tym większa tęsknota za nią, im bardziej jest ona niedostępna i tajemnicza. Akces do przeszłości w kulturze europejskiej możliwy jest dziś poprzez zracjonalizowany opis historyczny, który zyskał prawomocność dzięki zerwaniu z oralnością i wprowadzeniu druku. Źródła pisane, analizowane przez historyków, jak i cała historiografia nowożytna są wyrazem porzucenia dawnego, przedpiśmiennego postrzegania przeszłości. W oralności, jak zauważa Lowenthal, przeszłość stapia się z teraźniejszością, stając się jej funkcją. Rozwój pisma przyczynił się do postawienia wyraźnej cezurę między tym, co dawne, a tym, co obecne, czyniąc z przeszłości „obcy kraj”. Pisarstwo historyczne poddało przeszłość analizie, kreując jej obraz jako rozłączny wobec obrazu teraźniejszości. Na fali tego odłączenia trudno nam dziś dostrzec obecność przeszłości i jej wpływ na kształt aktualnych czasów. Dopiero, gdy nasza refleksja oprze się na świadomym wysiłku myślowym, przeszłość może zostać zauważona i rozpoznana³¹.

³⁰ Ibidem, s. 39.

³¹ Zob. D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, op. cit., s. 185-187.

W odległej przeszłości, jak i w kulturach tradycyjnych, historia tożsama jest z pamięcią. Strażnikami tej ostatniej jako wiedzy o przeszłości są poeci, bardowie, szamani. Do nich należy obowiązek przechowywania zbiorowych wspomnień czyli kuratela nad pamięcią wspólnoty. Społeczeństwa nowoczesne wykształciły odpowiedniki tych instytucji³². Nauczyciele, księża, pisarze, artyści to dzisiejsi organizatorzy tego rodzaju pamięci. W tym tłumaczeniu wieszcz narodowy to jakby wyniesiony ponad innych nauczyciel narodu, który zyskuje pierwszeństwo nad pozostałymi instytucjami społecznymi. I choć mierzy się z historią pisaną, która zrywa łączność aktualności z przeszłością, zachowuje swój autorytet polegający na stopieniu w jednej osobie dawnego ze współczesnym.

Obecne czasy scharakteryzować można stosowanym przez Norę określeniem „przyspieszenia historii”, które implikuje nieustającą zmianę. To z kolei prowadzi do procesu „akceleracji pamięci”. Współcześnie obsesja upamiętniania ogarnęła nie tylko społeczeństwo francuskie. Jest charakterystyczna dla całej cywilizacji Zachodu, a wynika w prostej linii z nowej, przeformułowanej definicji pamięci. Jak pisze Nora, pamięć dotąd (czyli do drugiej połowy XX wieku) stanowiła pochodną obrazu wytwarzanego przez społeczeństwo na bazie niezmiennego fundamentu wartości skumulowanych w kulturze chłopskiej. W momencie zawładnięcia poczuciem czasu historycznego przez imperatyw zmiany wszystko zdaje się zapadać w przeszłość już w chwili pojawienia się. Pamięć jako społeczna i niepodatna na naciski, zachowywana w społeczeństwach prymarnych lub, inaczej nazywając, archaicznych zaczyna w coraz większym stopniu

³² Zob. J. Assman, *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Kraków 2009, s. 85-86.

przybliżać do historii postrzeganej dotąd jako arbitralnie wyznaczony przez elity sposób opisywania przeszłości. Zaczyna się zapadać, co, aby uchronić ją przed absolutnym unicestwieniem, zostaje szybko wykorzystane przez historię. Prowadzi to do sytuacji zawłaszczenia pamięci przez tę ostatnią, zrównanie ich ze sobą. Na fali tych zmian pamięć narodu zostaje zastąpiona przez pamięci grup społecznych, pamięci zróżnicowane, niejednokrotnie całkowicie od siebie odmienne. Aby możliwe było zachowanie wspólnej tożsamości narodowej, potrzebne stają się przywołane wcześniej „miejsca pamięci”. Jak pisze Nora, „gdybyśmy mogli żyć wewnątrz pamięci, niepotrzebne by nam były *lieux de memoire*”. A ponieważ straciliśmy bezpowrotnie tę możliwość, konieczne jest istnienie wewnątrz kultury filarów, między którymi rozpięte mogą być pojęcia narodu i narodowej tożsamości.

Obsesja upamiętniania staje się w takiej sytuacji domeną wszystkich ludzi, dotykając jednak w szczególnie sposób historyków. Dziś historyk nie może już pełnić roli rzecznika przeszłości i herolda obwieszczającego przyszłość. Wobec faktu pojawienia się społeczeństwa w miejsce narodu, a także zmian wynikających z politycznych ruchów dekolonizacyjnych (zewnątrznych – jak to się stało z momentem likwidacji kolonii mocarstw europejskich i powstania nowych formacji narodowych, oraz wewnętrznych – przebiegających na płaszczyźnie dojścia do głosu grup dotąd usytuowanych poza głównym nurtem dyskursu narodowego: mniejszości religijnych czy seksualnych) historyk staje się w o wiele większym stopniu obserwatorem dziejów, a jego działalność postrzegana jest raczej jako pisanie własnej wersji historii opartej przede wszystkim na kategorii subiektywizmu. Historyk sam staje się wersją historii, a co za tym idzie, swoistym „miejscem pamięci”.

Należy w tym miejscu zatrzymać się nad definicją *lieu de memoire* i określić jego cechy dystynktywne. To, co znamienne dla tego wprowadzonego przez Norę konstrukt (sic!), to fakt jego trzech możliwych inkarnacji. „Miejsce

pamięci” może istnieć jako przedmiot materialny, jako symbol bądź jako funkcja lub ich zespół. Wyrazem tak pojmowanego *lieu* jest np. flaga narodowa, archiwum czy obchody rocznicowe o charakterze upamiętniającym. „Miejscem pamięci” może być w zasadzie wszystko, jednak warunkiem koniecznym przekształcenia weń obiektu/wydarzenia/czynności jest związany z nim nierozzerwalnie rytuał, a także wola pamiętania. W „erze upamiętniania”, gdzie każdy stara się za wszelką cenę budować swoją przeszłość czy to przez spisanie pamiętnika, uwiecznianie życia na fotografii, czy studiowanie drzewa genealogicznego paląca jest potrzeba kultu korzeni, w konfrontacji z którymi człowiek może wskazać swoje miejsce w historii:

(...) ta niezdolność do antycypowania przyszłości nakłada na nas obowiązek nabożnego gromadzenia, w sposób trochę nieodróżniany, wszystkich widzialnych śladów i wszystkich materialnych znaków, które zaświadcza (być może), czym jesteśmy lub czym się okażemy³³.

Głównym zadaniem „miejsc pamięci” jest wstrzymanie czasu, zablokowanie choć na moment procesu zapominania, który w dzisiejszej rzeczywistości przebiega w zawrotnym tempie. Dlatego w pochodzie archiwów, muzeów, pomników, rocznic i świąt narodowych dochodzi do skrzyżowania pamięci z historią przy jednoczesnym odwróceniu ich dotychczasowej względem siebie relacji. Historia do tej pory pozostawała domeną zbiorowości i była jedna. Pamięć z kolei ze swej natury przynależała do jednostki i z tego względu charakteryzowało ją zróżnicowanie. Podlegała ciągłym przemianom odzwierciedlającym procesy zachodzące wewnątrz społeczności, wpisując się w kontekst teraźniejszości. Można powiedzieć, że pamięć zbiorowości archaicznych była jak gdyby wieczną teraźniejszością, w której to, co dawne,

³³ P. Nora, *Czas pamięci*, [w:] „Res Publica Nowa” 2011, nr 7, s. 40.

znajduje swoją bezpośrednią kontynuację w tym, co obecne. Naznaczona była też w znacznej mierze magicznością myślenia i samoistnie przechowywała to, co odpowiadało społeczności, rezygnując z tego, co niepotrzebne. Historia natomiast przeczy temu nieustającemu napięciu pomiędzy pamiętaniem i zapominaniem, jest w swym założeniu rekonstrukcją przeszłości cierpiącą na wieczną niekompletność. Historia jest obrazem rzeczywistości, stawiającym wyraźną granicę między przeszłością a teraźniejszością. I wreszcie jest produktem świeckiej myśli głównie naukowej, odwołującym się do narzędzi takich, jak analiza i krytyka. Na fali przemian w postrzeganiu przeszłości i przyszłości, zerwania więzi z korzeniami, dziś to pamięć a nie historia opisuje zbiorowość. Zostaje ona niejako wmontowana w historię, zmierzając, jak zauważa Nora, do zrównania się z nią bądź nawet jej zastąpienia.

W odniesieniu do tej tezy stwierdzić można, że konstrukcja wieszcza narodowego pełni rolę miejsca pamięci, w którym skrapla się przeszłość zbiorowości i jej poczucie wspólnotowości. Celebrowanie rocznic urodzin i śmierci wieszcza oraz wprowadzanie do kultury współczesnej jego dzieł nadaje samym wydarzeniom, jak i uczestnictwu w nich cechy rytuału. Jak pisze Jan Assman, dźwignią pamięci zbiorowej jest partycypacja członków zbiorowości w rytuałach i świętach. A zatem, zgodnie z teorią Nory, jak poczucie ciągłości wyraża się np. w pielęgnowaniu pomników czy sentymentalnym sięganiu do rodzinnych albumów, tak uroczystości rocznicowe czy kolejne inscenizacje Moniuszkowskiej *Halki* lub *Strasznego dworu* „służą przekazywaniu i rozpowszechnianiu podtrzymującej tożsamość wiedzy, a tym samym reprodukcji kulturowej tożsamości”³⁴.

Wieszcza narodowy jako miejsce pamięci podlega procesom

³⁴ J. Assman, *Kultura pamięci*, op. cit., s. 89.

mitologizacyjnym, w wyniku których wzmocnione zostają wybrane aspekty postaci, powstaje swoisty destylat jej cech i podejmowanych w życiu działań, a wszystko to podporządkowane zostaje zewnętrznej, mniej lub bardziej uświadomionej tezie, zgodnie z którą wieszcz pełni określoną rolę w społeczności:

Pamięć zmarłego zaczyna się oczyszczać i redukować do jego najważniejszych uczynków, czynów, dokonań, dzieł. I wtedy okazuje się, że wchodzi on w gotowy schemat czy strukturę pewnego archetypu, jakim jest *loa*, duch, bóg, istota z tamtego świata, ale już wyniesiona na wyższy poziom egzystencji duchowej³⁵.

Mitologizacja, jak pokazuje odległy, a jednak podobny przykład zaczerpnięty z tradycji haitańskiej, przebiega przede wszystkim w warstwie językowej, która następnie oddziałuje na formowanie pamięci zbiorowej. Zabiegi językowe polegające na transpozycji narracji historycznej w obszar porządku opowieści mitycznej opisuje definicja Czesława Robotyckiego:

(...) narracje o przeszłości przenosi się na poziom metatekstowy, przy czym przekształcanie ciągu faktów w teksty dokonuje się poprzez wybór, rekompozycje lub swoiste ich »zapoznawanie« w zgodzie z regułami kodów organizujących kulturę³⁶.

Wieszcz narodowy jako *lieu de memoire* funkcjonuje jako tekst, mimo że zwykle bywa przedstawiany jako element wyższego porządku tekstowego. Jak pisze dalej Robotycki, w przypadku mitologizacji mieszane są poziomy logiczne, a relację prezentowanych treści w obu przestrzeniach określa jedynie związek aksjologiczny. Wymieszanie uzyskuje się poprzez transformacje

³⁵ Murzynek Bambo na Haiti mieszka, Polakiem jest ten nasz koleżka. Z Leszkiem Kolankiewiczem rozmawia Katarzyna Dudzińska, [w:] „Dramatika” 2010, nr 5/6, s. 17.

³⁶ Cz. Robotycki, *Ludowe i amatorskie pisanie historii*, [w:] „Konteksty” 2011, rok LXV, nr 1 (292), s. 40.

metajęzykowe, zamianę związków metaforycznych na metonimiczne, typowe dla mitu. Metafora służąca w narracji historycznej poszerzeniu środków obrazowania odczytywana jest w mowie w sposób dosłowny, co oznacza, że w miejscu luźnej analogii pojawia się dokładny, jednoznaczny odpowiednik³⁷.

Konstrukcja wieszczki jest zjawiskiem podniesionego ryzyka – podatnym na przekształcenia, a nawet ich w pewien sposób wymagającym. Łatwo można dać się jej uwieść, cechuje ją niekoherencja z porządkiem narracji historycznej, a która jako taka chce być przedstawiana, sugerując, że dosłownie czytane metafory stanowią wykładnik obiektywnej, sprawdzalnej wiedzy. Tak budowany jest konstrukt Moniuszki jako wieszczki, który, mimo że zwykle wmontowany w przekazy noszące walor narracji historycznej, sublimuje cechy konstrukcji mitycznej.

Wyżej opisane konsekwencje biorą się ze zmian dokonywanych w obrębie języka. Wykorzystywane w nim środki mają do zrealizowania cel o charakterze perswazyjnym czy wręcz propagandowym. W postaci wieszczki wpisana jest wysoka perswazyjność charakteru jego postaci i roli. Przykładem sygnalizującym późniejsze wywody niech posłuży przypadek pomnika Moniuszki w Katowicach. Postawiony w 1930 roku w niedługi czas po śląskich plebiscytach stał się symbolem zjednoczenia Śląska z resztą kraju. VI Ogólnos Śląski Zjazd Śpiewaków otwarty uroczystością odsłonięcia monumentu na placu Miarki i wspólnym koncertem wielotysięcznego zespołu połączonych kół śpiewaczych komentowany był w prasie regionalnej:

³⁷ Zob. J. Barański, *Epos historyczno-ideologiczny. Gazetowa historia w służbie stanu wojennego*, [w:] „Konteksty” 1997, nr 1-2, s. 94-104.

W historii życia duchowego narodu polskiego, szczególnie na szlaku prowadzącym po utracie wolności do nowego życia narodu, ukazuje nam się dziś (...) postać Stanisława Moniuszki w podwójnej roli – jako genialnego twórcy nieśmiertelnych dzieł wokalnych i jako wychowawcy i wodza narodu, co obok Mickiewicza, który słowem, i Matejki, który pędzlem krzepił ducha narodu swego pieśnią, to jest tem, co naród wielki lubiący śpiewać potrzebował w latach niewoli i co potrzebować będzie zawsze na drodze do swej wielkiej przyszłości³⁸.

Wkomponowany w linię wieszczów narodowych Moniuszko przywdziewa w wypowiedziach recenzentów płaszcz profety, który swoją sztuką w małym stopniu bawi, przede wszystkim zaś uczy i wychowuje naród:

Śląsk spłaca dług wdzięczności swemu mistrzowi pieśni, który wpajał w lud ten otuchę i wytrwałość, kiedy Śląskowi odbierano powoli wszystko, wolność, mienie, mowę i pacierz³⁹.

I mimo że w tym samym numerze czytamy całkowicie sprzeczne z powyższą wypowiedzią słowa:

Obydwa koncerty posiadają dla naszego życia kulturalnego doniosłe znaczenie, ponieważ poraz pierwszy dały okazję śląskiemu społeczeństwu, by zapoznać się z wspaniałą spuścizną twórczą Moniuszki i rozwiązać złośliwe legendy szerzone przez Niemców, jakoby Moniuszko był małą lokalną wielkością⁴⁰.

to w zasadzie nie mają już one wpływu na misternie utkany wizerunek wieszcza. Perswazyjność, impresywność języka, nastawienie na wywołanie

³⁸ S. M. Stoiński, *Moniuszce – śpiewacy śląscy*, [w:] „Śpiewak” 1930, nr 5, s. 65. W tym i kolejnych przypisach zachowana pisownia oryginalna.

³⁹ Przemówienie Ks. Inf. Kasperlika, [w:] *Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowskich*, [w:] „Śpiewak” 1930, nr 6/7, s. 92.

⁴⁰ F. Sachse, *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich*, [w:] „Śpiewak” 1930, nr 6/7, s. 90.

określonej emocji, na wzmocnienie w mieszkańcach problematycznego narodowościowo i kulturowo Śląska poczucia przynależności do narodu polskiego odbywa się na fali zabiegów językowych przenoszących zestaw luźnych porównań w rejony dosłowności, skalując je w relacji jeden do jednego. Na czoło wysuwa się zadanie organizowania pamięci zbiorowej za pomocą pozornie transparentnego przekazu.

Tak jak Assman sformułował tezę, że pamięć zbiorowa działa dwukierunkowo: wstecz i do przodu, rekonstruując przeszłość, ale i organizując teraźniejszość i przyszłość⁴¹, tak wcześniej Halbwachs określił rodzaje związków pamięci z historią, które akcentują udział człowieka w tym, co przeszłe i teraźniejsze. Historia przybiera u niego postać przeszłości, z którą nie mamy już „organicznego” kontaktu, zawiera w sobie takie wydarzenia, które z perspektywy teraźniejszości nie pełnią żadnej istotnej roli w naszym życiu. Na końcu tej listy plasuje się pamięć zbiorowa, którą z kolei autor rozumie jako przeszłość aktywnie formującą naszą tożsamość, obecną i zauważalną w życiu człowieka⁴².

W *The Legendary Topography of the Holy Land* (1941) dookreśla Halbwachs, w czym przejawia się obecność historii w teraźniejszości. Do jej fizykalnych egzemplifikacji zalicza cały arsenał miejsc upamiętnienia w postaci tekstów czy pomników, a także typy zachowań mających ten sam charakter – rytuałów, symboli. Myśl tę rozwinie jakiś czas później brytyjski socjolog, Eric Hobsbawm, dla którego właśnie te wytwory kultury (pomniki, książki pamiątkowe, muzea itp.) staną się punktem wyjścia do analizy pamięci

⁴¹ Zob. J. Assman, *Kultura pamięci*, op. cit., s. 73.

⁴² Zob. J. K. Olick, *Collective memory*, [w:] *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 2nd Edition, Detroit 2008, s. 7-8.

zbiorowej i czynników na nią wpływających.

We wstępie do pracy *Tradycje wynalezione* twierdzi Hobsbawm, że wiele zwyczajów uważanych za stare i powtarzane w celu podtrzymania tożsamości zbiorowej (głównie narodowej) jest w istocie niedawnym pomysłem społeczeństw. Tradycja wynaleziona (*invented tradition*) stanowi w tym ujęciu zestaw zachowań uświęconych swą rzekomą długowiecznością, choć w rzeczywistości może być nie tak dawnym pomysłem na wykorzystanie jedynie istniejących od lat gestów czy rekwizytów. Czasami zdarza się też, że jest to zestaw czynności całkowicie nowy, a jedynie poprzez swoje odwołania do historii uchodzący za wiekowy.

Przy konstruowaniu tradycji odbywają się podobne do wspomnianych przez Lowenthala manipulacje pamięcią zbiorową. Życie staje się spójną opowieścią w momencie zauważenia, że tożsamość jest niezmienna. Mimo upływającego czasu i licznych modyfikacji poglądów, tożsamość jednostki nie ulega zmianie, formują się jedynie jej kontury. Uświadomienie takiego stanu rzeczy było dziełem historyków oświecenia (Rousseau), którzy po pierwsze dostrzegli wartość w swoistej „procesualności” jednostki, zmiennej w czasie, ale nadal tej samej, po drugie wprowadzili podział na przeszłość i teraźniejszość, dowartościowując to, co dawne, i przypisując przeszłości moc legitymizowania teraźniejszości.

Wizja przeszłości okazuje się jednak bardzo często przez jednostkę modyfikowana, a to z uwagi na wpływ relacji innych. Doświadczeniem ludzkiej pamięci jest zatem iluzoryczność i możliwość generowania wspomnień, których *de facto* nie było. Wspomnienia nie stanowią adekwatnego obrazu przeszłości, nie przywołują minionych faktów. Są one poniekąd generowane od podstaw w celu implementacji nowej idei. Jak pisze Hobsbawm:

»Tradycja wynaleziona« oznacza zatem zespół działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym, rządzonych zazwyczaj przez jawnie bądź milcząco przyjęte reguły; działania te mają wpajać ludziom pewne

wartości i normy zachowania przez ciągłe repetycje – co siłą rzeczy sugeruje kontynuowanie przeszłości⁴³.

Historia służy, według Lowenthala, celom społecznym, a dokładnie podtrzymaniu i umacnianiu związków wewnątrzspołnotowych. Wymaga zaangażowanej postawy społeczności, która do transmisji wiedzy o przeszłości wymaga obecności społecznie rozpoznawalnych instytucji. Taką instytucją jest postać historyka, który w istocie stanowi przedłużenie wcześniejszych intelektualnych konstrukcji kulturowych, takich jak wieszcz, wajdelota, bard, lokalny mędrzec. Z tymi funkcjami wiąże go wspólna stylistyka wypowiedzi – jego opowieść jest zawsze ujęta w formę narracyjną, istotny jest w niej także aspekt retoryczny. Istotne i łączące z opowieścią o przeszłości przekazywaną w kulturach oralnych jest też istnienie pośrednika pomiędzy przeszłością a współczesnym odbiorcą, swoistego narratora, który stapia się z postacią samego historyka, niewolnego od subiektywizmu przedstawienia⁴⁴.

Przeszłość staje się funkcją teraźniejszości i na odwrót, gdyż jej obraz kształtowany jest w oparciu o świadomość zdarzeń, które miały miejsce już po zaistnieniu przywoływanego faktu⁴⁵. Może zatem nie przekazywać wersji zgodnej z rzeczywistością, lecz, opierając się na predylekcji wspomnień do nieścisłości i odchyień, wytwarzać całkiem nowe „tradycje”. Ważnym elementem przy konstruowaniu nowej tradycji jest odwołanie się do elementów przeszłości, jednak znaczenie, w jakim zostają one użyte, może być całkowicie

⁴³ E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), Kraków 2008, s. 10.

⁴⁴ Zob. D. Lowenthal, op.cit., s. 210-224.

⁴⁵ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, A. Gronowska, J. Stryczyk (przeł.), Warszawa 2007, s. 43-44.

odmienne od dotychczasowego⁴⁶.

Jak widać, wspomnienia zbiorowe mogą być modyfikowane w znaczący sposób, a nawet odgórnie narzucane. Do umacniania poczucia wspólnoty narodowej służą symbole narodowe, czyli, jak pisał Hobsbawm, przede wszystkim hymn państwowy i flaga. Mimo że funkcjonujące w takim znaczeniu od niedawna, odbierane są jako symbole bogatej przeszłości społeczeństwa, służąc potwierdzaniu jego tożsamości.

Mechanizm ten zauważyć można również w procesie łączenia idei wieszczą z postacią Stanisława Moniuszki. Przywoływane w kontekście biografii kompozytora trudne do weryfikacji zdarzenia przytaczane w formie anegdot, jak przykłady zacnego postępowania przodków (dziada, stryjów), kształtują historię Moniuszki na wzór mitu. Niezwiązane bezpośrednio z postacią samego twórcy, ale połączone przez biografów z jego życiem i twórczością poszerzają wizerunek kompozytora o znane z narracji mitycznych święte początki. Wpisują go w szerszy kontekst historyczny (poprzez zakotwiczenie w szlacheckiej przeszłości), a w szerszym wymiarze – w tradycję wieszczów, których wyjątkowość powinna być kontynuacją wielkości ich przodków. I mimo, że Moniuszko nigdzie w pozostawionych po sobie pismach nie pretendował do roli duchowego przewodnika narodu, zastosowane przez potomnych zabiegi tworzą nową tradycję – ustanawiają

⁴⁶ Przykładem nowej tradycji jest chociażby uznanie tartanu za symbol odrębności narodowej Szkotów i utwierdzenie symbolicznego znaczenia kraciastych spódnic męskich w podkreślaniu ich tożsamości zbiorowej. W zbiorze redagowanym przez Hobsbawma jest to całkowicie nowe znaczenie nadane elementowi ubioru wcale nie tak dawno, a jedynie charakterystyczna dla nowych tradycji powtarzalność (tu jako element ubioru stosowany podczas ważnych uroczystości narodowych) stanowi o postrzeganiu tartanu jako pozostałości odległych czasów. Zob. H. Trevor-Roper, *Góralskie tradycje Szkocji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, op. cit., s. 9-51.

tradycję Moniuszki jako wieszczki, kompozytora narodowego i ojca polskiej opery.

Charakterystyczna dla nowo wynalezionych tradycji jest ich z góry założona niezmiennność. W odróżnieniu od obyczaju i konwencji, nowa tradycja zamknięta jest na zmianę, a także cechuje się silnym współczynnikiem rytualizacji. A jak zauważa Hobsbawm, z tym większą siłą rodzą się nowe tradycje, im większe zmiany polegające na zaniku dotychczasowych wzorów społecznych dotyczą społeczeństwa. Mamy w tym przypadku do czynienia z nadawaniem nowych znaczeń elementom kultury już istniejącym. Tak wytwarzana wizja staje się poprzez przymus powtarzalności nową, wspólną wizją historii danej zbiorowości.

Zabiegi wprowadzania nowych tradycji służą wzmacnianiu poczucia przynależności do zbiorowości, legitymizowania instytucji społecznych i umacniania relacji władzy, a także wprowadzaniu nowych wierzeń i wartości⁴⁷. Stąd bierze się owa funkcjonalizacja przeszłości na rzecz teraźniejszości. To, co minione, ma w określony sposób służyć teraźniejszości, uprawomocnić ją. A ponieważ nowa tradycja jest przekazywana głównie w dyskursie historycznym, jej „wymyślenie” zostaje wpisane w kontekst naukowości, która z kolei opiera się na niepodważalności świadectw. W przypadku wieszczów, a w tej pracy – Stanisława Moniuszki, powstające w latach 1858-1989 rozprawy i teksty popularnonaukowe wykorzystują warsztat historyka do umocnienia z góry założonej tezy. Przyjmują istnienie w kulturze figury wieszczki narodowej, rozpoznając ją w ramach obiektywistycznego modelu poznania. W rzeczywistości, jak dowodzi Hobsbawm, czy wcześniej wspomniany Nora i Lowenthal, jest to konstrukcja społeczna o stosunkowo

⁴⁷ E. Hobsbawm, op. cit., s. 17.

niedługiej egzystencji. Moniuszko jako wieszcz narodowy, który *Halką* nauczał o sprawiedliwości społecznej, a w *Strasznym dworze* krzepił uciśniony zaborami naród, można wpisać w zbiór przykładów popierających tezę „miejsce pamięci” i „tradycji wynalezionych”.

Zabiegi wymyślania tradycji odsłaniają słabe punkty pamięci zbiorowej, która bez oporów poddaje się daleko idącym deformacjom. A to z kolei potwierdza skłonność społeczeństw do konstruowania swojej przeszłości. Ponieważ przeszłość jest w takim ujęciu niemożliwa do zbadania (z racji braku niezbitych dowodów), jawi się jako Lowenthalowski „obcy kraj”, jako terytorium nieznane i niezrozumiałe. W odniesieniu do nowo powstających tradycji załamuje się obiektywistyczny model poznania. Pamięć w tradycjach wynalezionych nie odgrywa żadnej roli, gdyż sama jest konstruowana. Wszystko jest konwencją, a pamięć zbiorowa, zgrabnie modelowana na przestrzeni lat, ujawnia siłę konstruktywizmu jako metody poznania.

Wieszcz narodowy – narodziny konstruktu

Sytuacja polityczna, w jakiej znalazła się Polska pod koniec XVIII wieku, spowodowała, że idee romantyzmu zostały tu przyjęte w innej formie niż u sąsiadów. Refleksy wieku świateł odbijały się jeszcze przez pewien czas w myśli politycznej i społecznej, nadając recepcji postaw romantycznych charakterystyczny dla naszego regionu geograficznego kształt. Wielka debata „starych” z „młodymi”, spór klasyków z romantykami firmowany nazwiskami Śniadeckiego, Mochnackiego i Mickiewicza wpłynął na ukształtowanie się polskiego pejzażu mentalnego XIX wieku, w którym sprawa narodowa wraz z kluczową kwestią odzyskania niepodległości znalazła wyraz w konstrukcji wieszca narodowego.

O charakterze konstruowania tej figury kulturowej zdecydowały mechanizmy społeczne, analogiczne do tych, które opisuje Hobsbawm. Zgodnie z jego koncepcją, społeczne zapotrzebowanie na potwierdzenie słuszności obranej drogi politycznej wymusza pojawienie się zjawiska pełniącego rolę emblematu, symbolu, który legitymizowałby podjęte decyzje i dokonane wybory. Takim symbolem stał się w polskiej kulturze wieszcz narodowy – postać wykreowana, swoisty – słowami autora – „invented hero”⁴⁸. Tłumacząc tezy Hobsbawma, Magdalena Micińska pisze:

»Wymyślona tradycja« w tym ujęciu oznacza poczucie ciągłości z taką przeszłością historyczną, którą uznaje się za stosowną do bieżących okoliczności (...). Tytuł ten nie implikuje przekonania, że możliwa jest rekonstrukcja wizerunku bohatera »prawdziwego«, izomorficznego, w opozycji do bohatera »wymyślonego«. Opozycja ta wyraża się raczej w zestawieniu bohatera c e l o w o wymyślanego z bohaterem podobnym, z założenia przynajmniej usiłującym nawiązać do pierwowzoru. Decydującym kryterium stają się więc intencje i metody kreowania postaci bohaterskich. (...) W obrazie »wymyślonego bohatera« wielkość nie była jednak najważniejszym wymaganiem. Szukano w nim raczej słuszności i konsekwencji, prawidłowości i potwierdzenia obranego kierunku⁴⁹.

O tym, że postać wieszca narodowego jest konstrukcją społeczną, świadczą przemiany, jakie doprowadziły do wykrystalizowania się ostatecznych jej cech. Jak przełom XIX i XX wieku zaowocował powstaniem spersonifikowanej Germanii czy osobowej Marianny – symbolu Francji, tak na ziemiach polskich zadziałały podobne mechanizmy mające za zadanie wprowadzenie nowej wizji

⁴⁸ Zob. E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), Kraków 2008, s. 1.

⁴⁹ M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890 – 1914)*, Wrocław 1995, s. 126.

narodu i ugruntowanie jej poprzez zabieg skonstruowania (choć noszącego znamiona rekonstrukcji) ciągłej tkanki historycznej. Podobne działania spotkać można w wielu miejscach na świecie. Stanowią one etap w procesie kształtowania współcześnie pojmowanego narodu jako wspólnoty obywatelskiej⁵⁰. A zatem w różnych częściach kontynentu w drugiej połowie XIX wieku formowały się różne upostaciowania idei, wśród których znalazł też miejsce bohater narodowy. Jest on, jak pisze Jacques Cabau, „przejawem transcendencji i wcieleniem swych czasów. Właśnie ta dwoista natura czyni zeń mesjasza – jest on jednocześnie »wysłany« i »otrzymany«”⁵¹.

Bohater narodowy reprezentuje zbiorowość, staje się wyrazicielem wspólnotowych przekonań, heroldem ogólnonarodowych idei. Jak wykazała w swej pracy Magdalena Micińska, typów takiego bohatera może być wiele. Wśród nich, obok „bohatera stanu”, zwycięskiego wodza, „sumienia narodu” czy bohatera „pracy i zasługi”⁵² znajduje się również i wieszcz – kategoria zarezerwowana dla artystów.

Potwierdzeniem dla społecznego rodowodu tej konstrukcji jest historia zmian zachodzących w obrębie definicji i prowadzących do dzisiejszej postaci i rozumienia terminu „wieszcz narodowy”. W szczegółowych badaniach Henryk Markiewicz udokumentował cykl przemian semantycznych, jakie na przestrzeni lat dokonywały się w polu znaczeniowym terminu⁵³. Początki jego literackiej

⁵⁰ Zob. B. Anderson, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York 1983.

⁵¹ J. Cabau, *Thomas Carlyle o ule Prométhée Enchainé. Essai sur la genèse de l'oeuvre de 1795 à 1834*, Paris 1968, s. 358-359, cyt. [za:] M. Micińska, op. cit., s. 34.

⁵² Zob. M. Micińska, op. cit., s. 163-274.

⁵³ Zob. H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, [w:] Idem, *Świadomość*

obecności odnajduje w XV wieku, kiedy zaczynają pojawiać się w tekstach określenia „wieszczec”, „wieszcznik” dla oznaczenia wróżbitów, jasnowidzów i innych osób przepowiadających przyszłość. Jak zaznacza Markowski, przez długi czas istniała w języku polskim niejednoznaczność tego terminu. Przez kolejne stulecia aż do połowy XIX wieku dwutorowo używano określenia „wieszcz” w znaczeniu powyższym lub jako synonimu dla słowa poeta⁵⁴.

Dwuznaczność terminu pochodzi z łacińskiego źródła, w którym *vates* odnosiło się w czasach starożytnego Rzymu do obydwu wyżej wymienionych desygnatów:

Owidiusz mianem *vates* określił dwoje konkretnych poetów: Homera (Meoniusza) – (*Trist.* 1, 6, 21-22) i Safonę z wyspy Lesbos (*Trist.*, 3, 7, 20). Marek Terencjusz Warron pisał (*De lingua Latina* VII, 36), że wieszczowie (*vates*) pochodzą od *vis* (umysł) albo od *viendis* (pieśni kręcące się), a dzieła ich (*vaticinia*) to pieśni prorocze, tworzone w szale⁵⁵.

Do XIX wieku w polskiej literaturze mowa jest wielokrotnie o wieszczach, ale w rozumieniu poety jako osoby parającej się po prostu literaturą, dlatego też wielokrotnie towarzyszą temu terminowi epitety doprecyzowujące, o jakiego poetę chodzi. Przesunięcia semantyczne zaczynają się dokonywać od około lat 30. XIX wieku czyli w czasie ugruntowywania się postaw romantycznych na ziemiach polskich. Numerem jeden w polskiej literaturze jest w ocenach ówczesnych Adam Mickiewicz, który przez większość krytyków bezapelacyjnie zostaje zaliczony do nowo organizowanej grupy wieszczów. Znana trójca

literatury, Warszawa 1985, s. 180-224; K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953, s. 60-66.

⁵⁴ Zob. H. Markiewicz, op. cit., s. 181-187.

⁵⁵ J. Starnawski, *Pojęcie „wieszcza narodowego”*, [w:] *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, E. Kasperski, O. Krykowski (red. nauk.), Warszawa 2010, s. 347-348.

romantyczna: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński przyjmuje swój kształt bardzo szybko, choć nie bez tarć i przesunięć akcentów. Rodzi się wówczas pojęcie „wieszcz narodowego” – postaci, której wygłaszane słowa noszą znamię przepowiedni:

Wieszczek, *vates*, od starożytnych tak nazwany, z powodu, że najbliżej przysuwa się do doskonałości (...), niebieskim zdaje się (...) oddychać natchnieniem, niebios ogłaszać wyroki, ich mówić językiem, obejmować przeszłość, przyszłość przenikać, a przez władze te (spojone urokiem harmonii) mieć oddany sobie rząd nad umysłami, prawo wpędzania ich dowolnie w zachwyt, miotania ludzkim czuciem i namiętnościami⁵⁶.

Mitowi wieszczów narodowych w postaciach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego służyła zwłaszcza osobista postawa artystów, przede wszystkim Mickiewicza, który zarówno w dziełach, jak i bezpośrednich wypowiedziach hołdował idei stopienia się w jednej postaci bohatera literackiego i jego autora. „Poetocentryzm”⁵⁷ znajduje przełożenie na recepcję literatury romantycznej, a także sposób pojmowania zadań poety. Idee twórczości wizjonerskiej lansował Mickiewicz w całości swoich wykładów paryskich o literaturze słowiańskiej, sam też w jednym z wystąpień zgodził się na nazywanie siebie wieszczem. 30 stycznia 1844 roku głosił na wykładzie w College de France:

Sztuka (...) jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą (...), nie jest i nie może być niczym innym jak odtworzeniem wizji⁵⁸.

⁵⁶ A. K. Czartoryski, *Myśli o pismach polskich*, Wilno 1801 (właśc. 1811), s. 121-123, cyt. [za:] H. Markiewicz, op. cit., s. 184.

⁵⁷ Zob. I. Bittner, *Poetocentryzm: romantyczna antropologia osobowości twórczej*, [w:] Idem, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1993, s. 94-104.

⁵⁸ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Narodowe, t. XI, Kraków 1953, s. 363.

A przyznając się do aprobaty nazywania siebie wieszczem narodowym, wyraził swoje stanowisko słowami:

Nie nazywajcie mnie krytykiem, ale wieszczem: przyznaję się do tego charakteru, gdyż dzisiaj byłoby dla mnie zaniedbaniem obowiązków, byłoby zbrodnią odrzucać go przez jakąś skromność, przez jakiegokolwiek względy⁵⁹.

Wieszcz narodowy zatem jako postać reprezentatywna dla polskiej kultury sięga swoimi początkami doby poromantycznej, kiedy ocenie poddawano idee i postawy wywodzące się spod znaku „czucia i wiary”. Działania najzdolniejszych twórców literatury mające na celu stopienie bohatera literackiego z autorem dzieł wpłynęły na ówczesne kształtowanie definicji wieszcza narodowego w stopniu decydującym. Tę ścieżkę interpretacyjną, według której czytelnik winien w postaci mówiącej wiersza dostrzegać autora utworu, świadomie kształtował Mickiewicz. Zgodnie z jego zaleceniami, upatrywano w *Konradzie Wallenrodzie*, a zwłaszcza w III części *Dziadów* przekonania uosobionego przez Gustawa-Konrada samego Mickiewicza. Podobnie działo się z *Beniowskim* Słowackiego, którego wybrane fragmenty traktowano jak bezpośrednią, włożoną jedynie w usta bohatera, wypowiedź poety. A ponieważ wypowiedzi te cechowało projektowanie przyszłości połączone często z kontekstem religijnym lub metafizycznym, stąd bliska już droga do wzbogacenia wizerunku wieszcza o cechy proroka czy mesjasza⁶⁰.

⁵⁹ Wypowiedź Adama Mickiewicza na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego polskiego w Paryżu, 3 maja 1842 r. według relacji Feliksa Wrotnowskiego w „Dzienniku Narodowym” z 7 maja 1842, cyt. [za:] H. Markowski, op. cit., s. 195.

⁶⁰ Zob. J. B. Ostrowski, artykuł bez tytułu, [w:] „Nowa Polska”, 5 I 1831 („[Mickiewicz – przyp. AT] zapowiedział ujarzmionym ziomkom, że lud nieszczęśliwy oprócz pieśni i pamiątek ma jeszcze miecz Archaniola. Zrozumieliśmy to uroczyste, to wielkie, to okropne naszym ciemieżcom wyzwanie. Porzuciliśmy księgi, a miecz

Wśród cech charakterystycznych dla tej postaci wymienia się przede wszystkim to, co zbliża wieszczą do jednego z dwóch jego pierwotnych znaczeń: przede wszystkim umiejętność przepowiadania dalszych dziejów, wizjonerstwo i nieomylność w formułowaniu projektów przyszłości⁶¹. Wróżbiarskie zdolności podtrzymywane są przez romantyczną gloryfikację twórcy traktowanego jako medium między przyziemnością społeczeństwa a absolutem. Poeta staje się w tym ujęciu „kreatorem światów i ewokatorem mitów”, „poszukiwaczem prawdy absolutnej i jej rewelatorem”, „mężem charyzmatycznym i Bożym pomazańcem”. Jest wreszcie „wieszczem narodu i wyrazicielem prawd ludu”⁶².

Ireneusz Bittner znajduje w romantycznych postawach wieszczów narodowych trzy typowe odmiany tej kulturowej konstrukcji: literacko-byroniczną, prometeistyczną i mesjanistyczną. W polskim przypadku można mówić o dominacji trzeciego modelu, który korzysta z arsenału rekwizytów religijnych, by zaprogramować wieszczą jako duchowego przewodnika-chrześcijanina. Wybitne przykłady potwierdzające bogactwo treści i odwołań religijnych znaleźć można w sztandarowych tekstach, które wykreowały wieszczą zgodnie z wymogami polskiej tradycji: *Wielkiej Improwizacji* z *Dziadów* cz. III oraz *Kordianie*.

Chcąc dopełnić listę cech wyznaczających ramy postaci wieszczą narodowego, należy dodać szczególne predyspozycje psychiczne będące często

Archaniola w naszym zabłysnął ręku”). Do stałych i najpopularniejszych odwołań symbolicznych należy Mickiewiczowska liczba „czterdzieści i cztery” oraz porównania Polski do Chrystusa (Mickiewicz) czy Winkelrieda (Słowacki) – przyp. AT.

⁶¹ Zob. J. Starnawski, op. cit., s. 356-357.

⁶² I. Bittner, op. cit., s. 99-100.

efektem wcześniejszych doznań fizycznych (przetrzymywany w więzieniu Konrad, mocno doświadczony w dzieciństwie Konrad Wallenrod, tracący wzrok Orcio z *Nie-boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego czy Kordian przemawiający w zmienionym stanie świadomości na górze Mont Blanc i roztrzęsiony pod wpływem afektu, w którym pragnie dokonać morderstwa carskiego namiestnika). Są to, jak zauważa Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, cechy zbieżne z postaciami szamanów i mędrców ludowych, których odpowiednikiem w sztuce romantycznej stają się postaci wiejskich lirników⁶³. Wprawdzie Gruszczyńska odwołuje się do przedstawień wizualnych, to jednak rozciągnięcie tego wyobrażenia także na literaturę nie będzie nadużyciem. Oblicza literackich tożsamości wieszczów bardzo często przybierają cechy ludowego mędrca, ułomnego starca, który niewidzącym wzrokiem potrafi na wzór Pytii przepowiadać mające dopiero nadejść czasy. Jak pokazały wymienione wyżej przykłady, także i bohaterowie głównych dzieł romantycznych noszą znamiona takich postaci. Wyniesienie na piedestał obok bohatera, także i twórcy literackiego oraz potrzeba dostrzegania w nim postaci mającej kontakt z innym wymiarem zezwala na wykorzystanie środków, którymi można zaakcentować odmiennność. O tym, jak dalece to utożsamienie mogło przebiegać i jak silnie zostało osadzone w krytyce romantyzmu, świadczyć mogą fale porównań poetów do wyimaginowanych postaci kultury. Dyskusję z tym fenomenem podjął w swojej pracy Bogdan Zakrzewski, który w książce pod jakże znamiennym tytułem *Dwaj wieszcz: Mickiewicz*

⁶³ Zob. A. Gruszczyńska-Ziółkowska, *Metamorfozy dziada-lirnika w sztuce polskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Kompozytor na obczyźnie... W dwóchsetlecie urodzin Fryderyka Chopina*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010, L. Bielawski (red.), t. VIII, s. 125-146. Por. P. Dahlig, *Śpiewacy wędrowni, lirnicy i ich repertuar jako odwzorowanie świata*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, K. Turek, B. Mika (red.), Katowice 2008, s. 13-21.

i Wernyhory zastanawiał się nad pretensjami uniwersalistycznymi tej koncepcji antropologicznej:

Żywot wieszczby Wernyhory dzieli los wielu innych naszych profecji narodowych, wpisanych – mówiąc językiem *Dziadów* – »w księgę sybilińską przyszłych losów« ojczyzny. (...) Wieszcz Wernyhory przetrwał do dziś, nie tyle w folklorze ludowym, ile w zamazanej już świadomości inteligenta. Przetrwał nie przez znajomość owych profecji, lecz głównie jako *persona dramatis* dzieł Wyspiańsko-Matejkowskich. Jako legenda postromantyczna. Antagonizm dwóch wieszczów: Mickiewicza i Wernyhory, stworzony przez późne pokolenie romantyków w walkach ich stronnictw, jest już dla nas pozornie legendą literacką, choć właśnie ten jej legendaryzm, ciągle przekształcany, może się odradzać, ulegając antagonistycznym źródłom inspiracji narodowych czy politycznych, które tak łatwo przyjmujemy!⁶⁴

Zestawienie ze sobą Mickiewicza, postaci realnej, i Wernyhory, mitycznego wróża ukraińskiego sygnalizuje jednakowy kontekst obrany dla nich obu. Nie jest to pomysł późniejszych pokoleń, bo już Słowacki w *Beniowskim* próbował wtopić w obraz wieszczę cechy wiejskiego dziada-lirnika.

Kontury wieszczę narodowego formowane mogły być na kilka różnych sposobów. Oprócz wręczenia mu dziadowskiego kostura i torby żebraczej, romantyczni twórcy dostrzegali też elementy wieszczę w postaciach starych wiarusów – świadków doniosłych wydarzeń historycznych i strażników przeszłości. Ułomność w przypadku wariantu wieszczę-żołnierza była naturalnym elementem obrazu – dawny wojak był zwykle doświadczony fizycznie, chromość czy inna ułomność cielesna świadczyły o jego zaangażowaniu wojskowym, czyniąc go jeszcze bardziej wiarygodnym.

Model przewodnika duchowego narodu wraz z czołową trójką

⁶⁴ B. Zakrzewski, *Dwaj wieszczę: Mickiewicz i Wernyhory*, Wrocław 1996, s. 50-51.

romantycznych literatów, jak pisze Markowski, zaczął z czasem ustępować miejsca innym konstruktom, tracąc pomału na znaczeniu. W końcu pożytywizmu zaczęły się pojawiać już inne propozycje, do grona wielkich twórców polskiej kultury zaczęto włączać Norwida i Wyspiańskiego, choć tzw. konstrukcja trzech wymagała ustalonego układu. Dlatego proponowano na fali krytyki towianizmu zastąpienie Mickiewicza innym nazwiskiem, wahała się pozycja Słowackiego, a obecność Krasińskiego zaczęto traktować jak nieporozumienie. Ostatecznie w literaturoznawstwie model wieszcz narodowego wyszedł z użycia w okresie dwudziestolecia międzywojennego, przechodząc tym samym do lamusa koncepcji krytycznoliterackich. Odwoływanie się do idei herosa narodu w momencie triumfu modernizmu i wzrostu znaczenia ruchów socjalistycznych byłoby anachronizmem, stąd też na wiarygodności straciło równanie poeta – kreator świadomości społecznej. Postrzeganie literata w kategoriach sługi, który świadczy narodowi rolę przewodnika, nauczyciela, wychowawcy i ojca skostniał na tyle, że przyłożenie go do nowych realiów okazywało się niemożliwe. Już w początku XX wieku jarzmo wieszczu zdawało się uwierać pisarzy i poetów. Pisał ironicznie Bolesław Prus:

U nas poeci zastępują polityków, filozofów, nauczycieli, nawet ekonomistów⁶⁵.

Mimo to jednak schemat wieszczu przetrwał. Nie zniweczyły go przemiany społeczno-polityczne, nie przepadł w morzu późniejszych idei i koncepcji. Co jakiś czas odradza się, czego dowodem są powracające dyskusje o konieczności wskazania, wyznaczenia niejako kogoś, kogo można by opatrzyć

⁶⁵ Cyt. [za:] S. Fita, *Bolesław Prus o Wyspiańskim i Mickiewiczu*, [w:] „Roczniki Humanistyczne Towarzystwa Naukowego KUL” 1970, z. 1, s. 157.

tą etykietą. Stąd niekończące się przeciąganie liny pomiędzy narodowcami, pragnącymi zobaczyć w każdej epoce wybitną postać przepowiadającą losy Polaków a zwolennikami koncepcji realistycznych doceniających zbiorowość. Na fali odradzających się zapotrzebowań na wieszczą zarysowują się dwudziestowieczne ucieczki od jego „gęby”. Takim właśnie autorem, którego cała spuścizna jest wielką dyskusją z konstrukcją wieszczą, jest właśnie autor terminu „gęba” – Witold Gombrowicz. Jego krytyka polskości niesamodzielnej, wymagającej prowadzenia za rękę i tłumaczenia świata przez jednostki wybitne z jednej strony jest próbą uświadomienia Polakom ich słabości na przykładzie negatywnym, z drugiej – według koncepcji Jerzego Jarzębskiego⁶⁶ – dowodem nieuporania się samego Gombrowicza z piętnem wieszczą i jego nieudanej ucieczki od nazbyt silnie wprojektowanego w polską kulturę modelu⁶⁷. Oprócz Gombrowicza w latach 80. XX wieku pojawiła się propozycja wyniesienia do piedestału wieszczą Czesława Miłosza jako tego, który w ciężkich czasach stanu wojennego był głównym pisarzem opozycji i rodzącej się „Solidarności”. A zatem, gdyby poprowadzić linie łączące postaci kultury wysokiej z analogicznymi dla nich odpowiednikami kultury tradycyjnej, jakimi są postaci herosów ludowych, można by skonstruować poniżej przedstawiony system cech je wyróżniających⁶⁸:

⁶⁶ Zob. J. Jarzębski, *Być wieszczem*, [w:] Idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 133-169.

⁶⁷ Zob. B. Holmgren, *Witold Gombrowicz within the wieszcz tradition*, [w:] “The Slavic and East European Journal” 1989, nr 4 (33), s. 556-570.

⁶⁸ Zob. B. Holmgren, op. cit., s. 556, A. Gruszczyńska-Ziółkowska, op. cit., s. 137; A. Lanoux, *Canonizing the wieszcz: the subjective turn in Polish literary biography in the 1860s*, [w:] “The Slavic and East European Journal” 2001, nr 4(45), s. 624-640.

Wieszcz	Dziad-lirnik
przepowiada przyszłość	
wyrazista jednostka – wielostopniowa inicjacja (religijność, refleksyjność, przenikliwość obserwacji, okres alienacji kształtujący zdolności głębokiej analizy)	wyrazista jednostka – wielostopniowa inicjacja (samotne noce w lesie, na cmentarzu, w górach, otrzymane czarodziejskie podarki)
szczególna pozycja społeczna – emigrant lub w inny sposób przymusowo alienowany (więzienie, szpital)	szczególna pozycja społeczna – wieloletnie wędrówki, samotnie stoczone walki magiczne
charyzmatyczny	wyjątkowe cechy uzyskane w wyniku inicjacji
ma cechy przywódcze	odmiennością przykuwa uwagę, mądrością zyskuje posłuch
twórczość o cechach swobodnej improwizacji jest reakcją na aktualne wydarzenia	
w twórczości pobrzmiewa ton dydaktyzmu, przestrogi	

Kompozytor narodowy jako wieszcz

W 1859 roku ukonstytuowała się, przy decydującym udziale krytyki, zasada literackiej trójcy, która w postaciach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego kazała widzieć zwiastunów dobrej nowiny niepodległościowej. To właśnie uroczystości poświęcone tym poetom, publiczny hołd złożony przewiezionej 27 lutego 1859 roku do Warszawy trumnie ze zwłokami Zygmunta Krasińskiego oraz planowane na 18 marca, choć niedoszłe, nabożeństwo poświęcone „dusze Adama, Zygmunta i Juliusza” nastroiły polską mentalność na ton apologii tych jednostek. Zestaw wielkich twórców zaczęto też rozszerzać na przedstawicieli innych dziedzin. Witold Rudziński dodawał do tej grupy Jana

Matejkę i Artura Grottgera⁶⁹, a w muzyce zaczęto z czasem także posługiwać się mianem wieszczów w odniesieniu do postaci Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. Utożsamianie Chopina z wieszczem przebiegało, jak wynika z obserwacji tekstów dziewiętnastowiecznych, równoległe do ugruntowywania się koncepcji muzyki narodowej. Rodzi się wówczas instytucja kompozytora narodowego. W muzyce pojmowanej w tych samych kategoriach, co literatura romantyczna, a więc jako wyraz ekspresji wybitnej jednostki tworzącej dzieło opatrzone funkcją społeczną – jednoczące, krzepiące, podnoszące na duchu i mesjanistycznie zwiastujące nadejście lepszego jutra – analogiczny dla poety-wieszczów staje się wieszcz-kompozytor narodowy⁷⁰.

Przeniesienie cech z literata na kompozytora ma swoje techniczno-warsztatowe uzasadnienie. Jak pisze Irena Poniatońska w tekście *Chopin – czwarty wieszcz*, nieistnienie metod analizy muzyki w początkach XIX wieku spowodowało, że raczkująca wówczas polska krytyka muzyczna starała się radzić sobie z opisem muzyki, wzorując się na krytyce literackiej⁷¹. Ponadto traktowała formę poetycką (wiersz) jako idealną do wyrażenia najwyższego uznania dla artysty⁷².

⁶⁹ Zob. W. Rudziński, *Pozycja Moniuszki w kulturze polskiej XIX wieku*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995, Warszawa 1997, s. 95-101.

⁷⁰ Zob. M. Woźna-Stankiewicz, *Rozważania o geniuszu w XIX wieku oraz Atrybuty geniuszu i arcydzieła*, [w:] Eadem, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Kraków 2003, s. 19-90.

⁷¹ I. Poniatońska, *Chopin – czwarty wieszcz*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowak (red.), Warszawa 2006, s. 257-271.

⁷² M. Dziadek, *Warszawska krytyka muzyczna w latach 1810-1890. Idee-problematyka-koncepcje*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, sygn. 1635/D, s. 90-128.

Nie tylko forma wypowiedzi dziennikarskiej, ale także język i treść pokazują „literackie” myślenie krytyków muzycznych. Stąd bierze się przenoszenie charakterystycznych dla literatury schematów i konstruktów na poziom krytyki muzycznej. Jak podkreśla wielu badaczy, odpowiedzialni za transpozycję modelu wieszczą z poety na kompozytora są właśnie krytycy⁷³. Istotną rolę w procesie utożsamienia odegrała nieostrość semantyczna przymiotnika „narodowy”. Przejęte z niemieckiej filozofii romantycznej tezy kazały poszerzyć znaczenie narodowości w muzyce o wymiar wypowiedzi w imieniu zbiorowości. Stosowane w przedromantycznej krytyce rozumienie tego zjawiska odnosiło się do zestawu elementów decydujących o przynależności dzieła do konkretnej formacji społecznej, zastosowania ojczystego języka w warstwie literackiej dzieła (libretcie, tekście pieśni) czy pochodzenia kompozytora. W latach 20. XIX wieku poszerzone zostało o dostrzeżoną przez krytyków postać samego twórcy. Postulaty Herdera owocujące gloryfikacją artysty jako wybitnej jednostki, której twórczość i życiorys wzajemnie siebie tłumaczą, a genialność rozumiana jest jako duchowe wniknięcie w naturę zbiorowości pozwoliły na potraktowanie wolnej wypowiedzi artystycznej jako realizacji postawy rzecznika narodu. Pojedynczy artysta staje się wieszczem obdarzonym zdolnością tworzenia wizji dziejów na mocy „wtajemniczenia w ducha wiary i mądrości”⁷⁴.

Być twórcą narodowym oznacza wówczas „wcielenie poczucia poetyckiego całego narodu” oznaczającego zbiorowe wzruszenie, które przepełniało odbiorców w trakcie obcowania ze sztuką wieszczą⁷⁵.

⁷³ I. Poniatowska, op. cit., s. 260.

⁷⁴ M. Dziadek, op. cit., s. 116-135.

⁷⁵ Zob. M. Demska-Trębacz, „*Nastrojona na rodzimą nutę*”. *Polska muzyka*

Na owo wzruszenie wpływać mogły różnorakie czynniki: od zastosowania łatwo rozpoznawalnych rytmów tańców uznawanych za narodowe, które przywoływać miały charakter muzyki wiejskiej, a zatem najbardziej (w romantycznym rozumieniu) narodowej, bo pierwotnej, nieskażonej wpływem innych kultur⁷⁶, przez odczytywanie kontekstu historycznego przywoływanego w elementach przeszłych epok po odnajdywanie systemu wartości i określonych typów nastrojowości, zachowań, charakterów⁷⁷. Na mocy tych porównań dokonywanych za pośrednictwem silnie zmetaforyzowanego języka zestawiono w pewnym momencie trójkę wieszczów-literatów i Fryderyka Chopina. Co istotne, wizerunek kompozytora narodowego oparł się nie tylko na wspomnianym już traktowaniu artysty jako rzecznika zbiorowości, lecz także od samego początku wprojektowany był weń model wiejskiego barda:

Bojan albowiem, który dotychczas zastępom wieszczów naszych przewodniczył (Mickiewicz), strzaskał swą gęśl i milczy uporczywie. Pan Chopin odziedziczył jego władzę, on żywi w sercach naszych święty znicz narodowości. On najwymowniej tłumaczy myśl narodu, jego dzieła są świętym przybytkiem, ową arką, jak Mickiewicz mówi, w której skarb muzyki rodzimej złożony⁷⁸.

Po raz pierwszy „czwartym wieszczem” nazwał Chopina Stanisław Tarnowski, rozpatrując artystyczny dorobek kompozytora jako równie poetycką

skrzypcowa w pierwszej połowie XIX wieku, [w:] *Topos narodowy...*, op. cit., s. 239-253.

⁷⁶ J. Sikorski, *Halka, opera w 4ech aktach, słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 1-5.

⁷⁷ B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko i sztuka muzyczna narodowa*, Warszawa 1874.

⁷⁸ M. A. Szulc, *Przegląd ostatnich dzieł Chopina*, [w:] „Tygodnik Literacki” 1842, nr 10, cyt. [za:] I. Poniatowska, op. cit., s. 263.

wypowiedź, co twórczość Mickiewicza i pozostałych z „poetycznej trójcy”⁷⁹. Splata się zatem wizja kompozytora narodowego z wizją wieszczą, czego przykładem są coraz częstsze próby zestawiania różnych nazwisk, w których to duetach jeden – bardziej zadomowiony w przestrzeni wieszczej – wprowadza niejako drugiego twórcę, stając się jak gdyby gwarantem jego geniuszu⁸⁰. Píše więc Tarnowski:

Mimowolnie, mając do czynienia z naszą poezją XIX wieku, myśli się o Chopinie, słyszy się w duszy jego polonez, jak żeby akompaniament do końcowego obrazu *Pana Tadeusza* (...). A kiedy tamci trzej [wieszcz – przyp. AT] »z archangielskimi skrzydłami« strzegli »narodowego pamiątek kościoła«, ten czwarty był jak ów słowik Wajdeloty, co brzmiącą piersią nad zgłiszczą i groby nuci podróżnym piosnkę żałoby⁸¹.

Chopin staje się wcieleniem wieszczę narodowego, który, podobnie jak jego literaccy poprzednicy, miał być „widzącym poprzez śpiew” drogowskazem dla narodu. Takie przedstawienie podatne było z gruntu na działania o charakterze mitologizacyjnym⁸², wśród których poetyckie opisy i przedstawienia ikonograficzne stanowiły mechanizm wspomagający konstituowanie się znaczeń. Przywołać można choćby graficzne przedstawienia wieszczów w odpowiednio kojarzącej się romantycznie pelerynie:

⁷⁹ Zob. St. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, [w:] „Przegląd Polski” 1883, z. 4.

⁸⁰ Przywołać można choćby tytuł pracy Ferdynanda Hoesicka, *Słowacki i Chopin. Z zagadnień twórczości*, Warszawa 1932, czy wspomnianą pracę Tarnowskiego.

⁸¹ St. Tarnowski, *Chopin i Grottger*, cyt. [za:] I. Poniatowska, *Chopin – czwarty wieszcz*, op. cit., s. 263-264.

⁸² Zob. J. T. Pekacz, *Deconstructing a “National Composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49*, [w:] “19th-Century Music” 2000, vol. 24, No. 2, Special Issue: *Nineteenth-Century Pianism* (Autumn), s. 161-172.



Adam Mickiewicz – portret, Walenty Wańkiewicz, 1828⁸³



Juliusz Słowacki – pomnik na Placu Bankowym w Warszawie, Edward Wittig, 2001, fot. Wojciech Traczyk

⁸³ Splatają się tu wątki Mickiewiczowskie z Moniuszkowskimi. Obraz bowiem przechowywany był przez jakiś czas w pałacu w Śmiłowiczach, w posiadłości należącej wcześniej do Moniuszków. Śmiłowicze wniosła w posagu do rodziny Wańkowiczów córka Aleksandra Moniuszki, Paulina. Zob. J. Maroszek, R. W. Bednarek, *Stanisław Moniuszko i jego podlaski rodowód*, Białystok 2010, s. 18.



Zygmunt Krasiński – pomnik w parku na terenie Muzeum Romantyzmu w Opinogórze, Mieczysław Welter, 1989

Podobnie przedstawiany bywa i Chopin:



Fryderyk Chopin – pomnik w Łazienkach Królewskich w Warszawie, Wacław Szymanowski, 1926

Drugim uwiecznionym w tej roli kompozytorem jest Stanisław Moniuszko. On podobnie zyskuje we wcieleniach ikonograficznych postawę wieszacza, czego jednym z przejawów jest typowa dla niego garderoba:



Stanisław Moniuszko – pomnik na placu Karola Miarki w Katowicach, Wincenty Chorembalski, 1930

W tym miejscu można już postawić pytanie o znak równości pomiędzy Moniuszką a wieszczem narodowym. Zauważył tę paralełę niemiecki badacz, Rüdiger Ritter. Pisał on o społecznym obowiązku spoczywającym na muzyce Moniuszki – odpowiedzialności za przyszłość narodu i jego aktualny stan emocjonalny, którą to powinność wmontowano z dystansu czasowego w postawę artystyczną i społeczną kompozytora⁸⁴. Jak zauważył, najbardziej znaczące w konstruowaniu mitu wieszcza były w przypadku Moniuszki publikowane po jego śmierci nekrologi i artykuły wspomnieniowe. Kompozytor był w nich przede wszystkim zestawiany z Chopinem, choć pojawiały się również porównania do nazwisk romantycznych wieszczów literackich

⁸⁴ Zob. R. Ritter, *Moniuszko als Nationalprophet (wieszcz narodowy)?*, [w:] Idem, *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005, s. 114-121.

(przede wszystkim Mickiewicza), a w ślad za tym wypowiedzi podnoszące kwestię roli, jaką pełni *Straszny dwór* lub *Hrabina* względem *Pana Tadeusza*:

Jakkolwiek Moniuszko nie brał osobiście udziału w powstaniu styczniowym, to jednak głęboko go przeżywał. Czuł, że musi się zdobyć na dzieło, które pokrzepiłoby całe polskie społeczeństwo. (...) Moniuszko – gorący wielbiciel Mickiewicza, do którego tekstu napisał szereg swoich utworów – w *Strasznym dworze* chciał swoją muzyką oddać klimat *Pana Tadeusza*⁸⁵.

Być może zbyt daleko posuniętą wydaje się koncepcja porównania postaci wieszczą z ludowym dziadem-lirnikiem, to jednak, przy całej ostrożności wypada zwrócić uwagę na podobieństwa obu ról kulturowych z racji częstego przywoływania ich w kontekście życia i twórczości Moniuszki. Wielokrotnie pojawiało się w tekstach porównywanie postaci Chopina i Moniuszki przy odwoływaniu się do metafory lirnika, podkreślano lokalną wielkość tego ostatniego przy użyciu symbolu liry (podczas gdy Chopina określała „międzynarodowa” lutnia)⁸⁶. Wypowiedzi, jak np. „skonął, grając na lirze”⁸⁷ zaczerpnięte zostały z samej twórczości Moniuszki, który w bogatej spuściźnie pieśniarskiej zawarł, oprócz pojedynczej pieśni z *IV Śpiewnika domowego* pt. *Pieśń dziada*, także i cykl czterech śpiewów pt. *Lirnik wioskowy*. Każda z nich kończy się tą właśnie frazą, zaczyna zaś podobnie, za każdym razem słowami: „Liro ty, moja, śpiewna z czarodziejskiego drewna”⁸⁸. Dopiero

⁸⁵ T. Przybylski, *Stanisław Moniuszko (1819-1872)*, Kraków 1975, s. 25.

⁸⁶ Zob. H. Marczewski, Artykuł bez tytułu, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 39, s. 253-254.

⁸⁷ J. Chęciński, *Mowa nad grobem Stanisława Moniuszki*, [w:] „Opiekun domowy” 1872, nr 24, s. 185-186; Autor anonimowy, *Głos muzyczny*, [w:] „Głos” 1900, nr 50, s. 791.

⁸⁸ Zob. St. Moniuszko, *Lirnik wioskowy, sielanka Władysława Syrokomli, cztery pieśni*

z biegiem lat utożsamiono Moniuszkę z jego bohaterem, w recenzji *Lirnika* autorowi publikacji jeszcze ten zamysł nie przyświecał⁸⁹. Zrównanie bohatera z twórcą nastąpiło w późniejszej. Bolesław Wilczyński pisał w swojej pracy o narodowości w muzyce polskiej:

Odtworzył lirnik [Moniuszko – przyp. AT] całą galeryą obrazków, od życia wiejskiego, od rozmowy chłopka z naturą, aż do hymnu i ballady⁹⁰.

Jak widać, postać wędrownego grajka, barda-jasnowidza oddziaływała na odczytanie postawy twórcy zgodnie z intencją zwolenników koncepcji wieszczki narodowej. Nie tylko ubiór i wygląd zewnętrzny lansowany w przekazach ikonograficznych odzwierciedlał sposób, w jaki Stanisław Moniuszko istniał w kulturze. Postać wieszczki determinowała odbiór twórczości przez jego współczesnych, a także kształtowała recepcję postaci i dzieła kompozytora w piśmiennictwie po jego śmierci.

Stanisława Moniuszki, Wilno 1858.

⁸⁹ Zob. J. Sikorski, *Lirnik wioskowy*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1858, nr 37, s. 289-291.

⁹⁰ B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko i sztuka narodowa polska*, Warszawa 1874, s. 43.

Rozdział drugi

Geneza i rozwój mitu Stanisława Moniuszki w publicystyce

Wprowadzenie

Niezależnie od tego, dla kogo przeznaczone były publikowane na przestrzeni lat artykuły i recenzje, czy dla wykształconego muzycznie czytelnika czy też nie, sposób przedstawiania Moniuszki i opisywania jego dorobku odznacza się w każdym okresie historycznym jedną, wspólną cechą. Jest nią, jak ujął to Rafał Ciesielski, perspektywa socjologiczna opierająca się na pozamuzycznych kryteriach oceny¹. Jak potwierdza lektura obficie powstających zwłaszcza za życia kompozytora tekstów prasowych, krytyków interesowały przede wszystkim społeczne aspekty twórczości. Głównymi tematami poruszonymi w piśmiennictwie Moniuszkowskim są opisy kolejnych oper, ich relacja wobec sytuacji społeczno-politycznej Polaków, sama pozycja kompozytora jako twórcy narodowego i jego społeczne posłannictwo, a także problem wykonania poszczególnych dzieł rozpatrywanych z perspektywy ich funkcji społecznej. Zadziwiający jest brak fachowych omówień muzykologicznych, mimo że recenzowaniem twórczości Moniuszki zajmowali się także wykształceni muzycznie krytycy. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje w pierwszym okresie Józef Sikorski, prężny dziennikarz, jak i nauczyciel muzyki podejmujący niekiedy próby kompozytorskie. Artykuły skupiające się na analizie muzyki Moniuszki właściwie nie istnieją. Znajdziemy

¹ Zob. R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 97-101.

wprawdzie zbiór artykułów, których autorzy posługują się muzyczną i muzykologiczną formą opisu, jednak stanowią one niewielką część wszystkich publikacji poświęconych twórczości tego kompozytora². Za taki stan rzeczy odpowiedzialna jest w dużym stopniu niefachowość polskiej krytyki muzycznej XIX stulecia, zakorzenionej w filozofii i ideologii romantyzmu; pisma Johanna Gottfiera Herdera, Friedricha Schillera czy Waltera Scotta znajdowały rezonans nie tylko w dziedzinie sztuki, lecz także działalności publicystycznej i naukowej. Wedle niemieckich romantyków muzyka pełna jest niedopowiedzeń i treści asemantycznych, których nie sposób uchwycić i ująć w słowa, ale które z racji swojej nieostrości stają się środkiem do wyrażenia absolutu. Takie stanowisko uprawomocnia poetyckość stylu wypowiedzi recenzenckiej, czyniąc z impresji sedno odbioru kompozycji muzycznej.

Kolejne dekady przyniosły zmiany w konstrukcji wypowiedzi dziennikarskiej, spowodowane m.in. usamodzielnieniem się muzyki instrumentalnej. Nie dokonał się jednak żaden przewrót w podejściu do samego gatunku recenzji, a paradygmat romantyczny realizował się jeszcze długo w dziennikarskim opisie. Przyswojone z niemieckiej filozofii koncepcje ducha czasu (*Zeitgeist*), ducha narodu (*Volksgeist*) czy duszy narodu (*Volkseele*) znajdowały praktyczne zastosowanie w piśmiennictwie muzycznym. W przypadku polskiej recenzji prasowej interpretacja duchowości nabrała szczególnego znaczenia dzięki utożsamieniu metafizyki z religijnością i postawieniu znaku równości pomiędzy Duchem a Bogiem³. Operowanie

² Zob. Autor anonimowy, „*Widma*”. *Misterium sceniczne Stanisława Moniuszki*, [w:] „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1900, nr 8 (856), s. 84-89, część poświęcona zaleceniom wykonawczym: s. 88-89.

³ Zob. M. Dziadek, op. cit., s. 130.

religijnymi odniesieniami symbolicznymi dawało recenzentom nieskończone możliwości opisywania tego, co nieuchwytne semantycznie. W tym stylu pisał swoje artykuły jeden z głównych recenzentów tego czasu i czołowy krytyk dzieł Moniuszki, Józef Sikorski. W tekstach jego autorstwa, jak w soczewce, skupiają się elementy retoryki opartej na postrzeganiu świata jako sfery poddanej całkowicie działaniu osobowego Boga, a proces twórczy widziany jest w tym ujęciu jako efekt iluminacji Słowem. Polska recepcja myśli heglowskiej znajduje w pismach Sikorskiego wymiar konserwatywno-klerykalny wyrażający się w tak częstym przywoływaniu przeszłości narodu. A przeszłość ta dla Sikorskiego zawiera się w tradycji szlacheckiej, w całym arsenale zwyczajów i gestów, w galerii stypizowanych bohaterów sarmackich i kontuszowości stylu, którego składnikiem jest także silna religijność szlachty polskiej. Szlacheckość (głównie sarmatyzm) i mesjanizm to dwa równoległe wątki, między którymi rozpięta jest krytyka muzyczna połowy XIX wieku. Folklor pojawia się w niej w rozumieniu tematyki chłopskiej dzieł bądź słabo precyzowanego przez autorów charakteru ludowego. Dominacja wątku szlacheckiego nad ludowym wiąże się z niewykształconym jeszcze wtedy instrumentarium badania kultury wiejskiej⁴.

Kolejne lata wprowadziły do dziennikarstwa muzycznego nowe pojęcia, którym grunt przygotowały poniekąd tezy pozytywizmu. Skierowanie uwagi na społeczeństwo, zainteresowanie wewnętrznymi mechanizmami sterującymi zbiorowością spulchniły glebę, na którą mogły w na przełomie lat 60. i 70. oraz w całej następnej dekadzie wieku paść zapładniające tezy o postępie

⁴ Zob. J. K. Dadak-Kozicka, *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji muzykologicznej, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995*, Warszawa 1997, s. 53-58.

i nowoczesności⁵. Nowy światopogląd lansowany przede wszystkim przez krytyków literackich z Aleksandrem Świętochowskim na czele mierzył ostrzem w romantyczną wizję muzyki narodowej, postulując zastąpienie przywiązania do tradycji wizją postępu. Zgodnie z tymi hasłami, doświadczenie przeszłości winno zostać wykorzystane jako „impuls aktywizacji rozwoju narodowego organizmu” a nie jako „środek podtrzymania społecznej bierności”⁶.

Początek XX wieku, a zwłaszcza okres dwudziestolecia międzywojennego umożliwił w polskiej publicystyce muzycznej krytyczną refleksję nad dotychczasową działalnością recenzencką. Pozwalał na to z jednej strony wystarczający już do wyciągnięcia pierwszych wniosków dystans czasowy, z drugiej – zmiana sytuacji politycznej i możliwość wyrażania w sposób otwarty opinii o przeszłości. Ta, wydawałoby się, komfortowa sytuacja nastroczała jednak sporo problemów w ocenie polskiej krytyki muzycznej XIX wieku. Przemiany ideowe, a także wielkie przewroty społeczno-polityczne o zasięgu globalnym, jak rewolucja 1905 roku, pierwsza wojna światowa i odzyskanie przez Polskę niepodległości jednym pozwoliły na odważne spoglądanie w przyszłość z nadzieją rychłego dołączenia przez Polskę do uciekającej wciąż przed nią Europy, innym kazała trzymać się znanych ram, które gwarantowałyby zachowanie poczucia tożsamości narodowej⁷.

⁵ Szkicując tę drogę warto mieć w pamięci dokonania innych dziedzin. Wtedy właśnie powstają pierwsze prace socjologiczne Emile’a Durkheima – przyp. AT.

⁶ Zob. M. Dziadek, *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od Romantyzmu do Młodej Polski*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów...*, op. cit., Warszawa 1997, s. 39-44.

⁷ Prasa konserwatywna, w której publikowano równie konserwatywnie nastawione

Wielotorowość refleksji krytycznej nad polskim dorobkiem muzycznym XIX wieku ucięta została kolejnym krytycznym doświadczeniem dziejowym, jakim była druga wojna światowa. I tak, jak po jej zakończeniu literaturoznawcy zastanawiali się, czy po Holokauście twórczość artystyczna nie jest swego rodzaju występkiem przeciwko pamięci⁸, tak w muzyce nurt autorefleksji w praktyce nie miał miejsca. Zresztą po 1945 roku polską sztukę natychmiast zorientował zjazd w Łagowie Lubuskim i słynne postulaty ministra Sokorskiego odnoszące się do kształtu akceptowanej przez państwo twórczości kompozytorskiej. Ramy socrealizmu dosięgły, co oczywiste, także i refleksji o dziełach, o których stylistyce i zgodności z wytycznymi ideologii marksistowskiej pisać byłoby zajęciem o tyle ciekawym, co banalnym. Oczywiście jest, że retoryka doby stalinizmu wraz ze służącą jej dzielnie nowomową przenikały także i do języka naukowego, nie mówiąc już o dziennikarstwie. Zatem recenzja muzyczna okresu realizmu socjalistycznego musiała odwoływać się do zgrabnie acz skutecznie przypominanych autorom wytycznych zawartych w haśle „narodowe w formie, socjalistyczne w treści”⁹.

recenzje muzyczne stanowi wówczas znaczącą część całego rynku prasowego, dla przykładu w Krakowie dominowały tendencje zachowawcze manifestowane na łamach największych periodyków, jak „Czas” czy „Muzyka i Śpiew”. Zob. A. Ślęczka, *Krytyka muzyczna na łamach krakowskiej prasy 1918-1939*, [w:] „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ” 2008, nr 2 (10),

<http://www.muzykologia.uj.edu.pl/kwartalnik/numery/nr2/adrian.pdf> (wejście z dn. 12.01.2012), s. 10; M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.

⁸ Zob. Słynne wystąpienie Theodora Wissengrunda Adorna: T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, K. Krzemieniowa (tłum.), Warszawa 1986, s. 509.

⁹ Dyskusja nad postulatami Sokorskiego przetoczyła się przez środowisko muzykologów, znalazła też miejsce w prasie. Zob. J. Polony, *O sporze z estetyką socrealizmu i marksistowsko-stalinowskim projekcie muzykologii* (sic!), [w:] Idem,

Stąd powrót do apologii ludu i wsi, w którym znów, jak w romantyzmie, przegląda się polskość, w którym drzemie nie tylko siła proletariatu, ale i immanentny, niezapośredniczony pierwiastek narodowości¹⁰.

Stanisław Moniuszko w prasie muzycznej w latach 1858-1918

Wątkiem, na bazie którego wyraźnie dają się zauważyć wyżej wspomniane transformacje, jest temat Stanisława Moniuszki, jego roli w historii muzyki polskiej oraz znaczenie twórczości dla kultury polskiej i europejskiej. Poczynając od „gorączki romantycznej”, przez społecznie zorientowany pozytywizm do nowoczesności w różnych jej rozumieniach na łamach prasy polskojęzycznej jawi się temat Moniuszki w różnych odsłonach i poddawany różnorodnym ocenom. Jak pokazują nieliczne teksty naukowe poświęcone wizerunkowi Moniuszki w prasie i literaturze, temat ten nie był nigdy przedmiotem większego zainteresowania badaczy. Można się zastanawiać nad genezą takiej postawy, choć odpowiedź nasuwa się już w trakcie analizy stanowisk recenzentów młodopolskich formułowanych wprost lub przekazywanych poprzez teksty w sposób bardziej zawoalowany.

Polski kształt sporu o istotę muzyki, Kraków 1991, s. 277-312.

¹⁰ Już same tytuły powstających po 1945 roku artykułów sugerują linię interpretacyjną w nich zawartą. W przypadku tekstów odwołujących się do postaci i twórczości Stanisława Moniuszki jest to szczególnie widoczne. Zob. m.in. Z. Jachimecki, *Ofiarna twórczość w służbie społeczeństwa*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1947, nr 13-14, s. 2-10; B. Rutkowski, *Społeczny charakter twórczości Stanisława Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1947, nr 12, s. 2-3.

Stwierdzić można, że pokutująca do dziś negatywna ocena dorobku kompozytorskiego XIX wieku jest pozostałością jedynego zdecydowanie i wprost wyrażanego w historii polskiej recenzji muzycznej stanowiska krytyków modernistycznych. Adolf Chybiński wiódł w tym gronie niekwestionowany prym, szermując hasła o zacofaniu polskiej muzyki względem Europy i deprecjonując właściwie wszystko, co do czasów Karola Szymanowskiego pojawiło się w polskiej muzyce¹¹.

Stanowisko Chybińskiego przejęte zostało w późniejszym czasie przez muzykologów kolejnego pokolenia, Józefa Chomińskiego i Stefanię Łobaczewską, którzy w swoich pracach poświęconych polskiej twórczości muzycznej XIX wieku z zapałem podtrzymywali jego zdanie¹². Dzisiejszy stan badań nad twórczością Moniuszki odzwierciedla wciąż jeszcze owe radykalne postawy modernistów. To dlatego wśród prac poświęconych temu kompozytorowi nadal brakuje rzetelnej monografii, dominują artykuły o charakterze przyczynkarskim, w których aspekt socjologiczny góruje nad obiektywnością analizy muzykologicznej. Dodatkową przeszkodą w dotarciu do prawdy o Moniuszce i jego muzyce staje się w wielu przypadkach język przekazu. Na retorykę literatury moniuszkowskiej zżymał się Jarosław Mianowski, wytykając jej „miałą frazeologię”¹³.

¹¹ Wyjątkiem w tej litanii niezadowolenia był oczywiście przypadek Fryderyka Chopina, docenionego już za życia z powodu niepodważalnego sukcesu zagranicznego. Kompleks Europy, który dla krytyki młodopolskiej stanowi problem prawie nie do pokonania, nakazuje, niezależnie od i tak pozytywnej obiektywnej oceny dorobku Chopina, przytakiwać autorytetom zagranicznym, z tego chociażby powodu, że są oni zagraniczni – przyp. AT.

¹² Zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, op. cit., s. 463-464.

¹³ Zob. J. Mianowski, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy*

Jednakże niekompletność materii, jaką jest Stanisław Moniuszko i jego dzieło, może stać się interesującym przedmiotem badania. Jak twierdzą historycy ze szkoły Annales, w pozornym braku informacji mogą właśnie tkwić istotne dla historyka dane. W myśl tej idei, brak źródła pokazuje mechanizmy rządzące mentalnością ludzi danej epoki, postawy i gusta, dzięki czemu dają się naszkicować ogólne tendencje w postrzeganiu czy wręcz konstruowaniu rzeczywistości. W zależności od zmieniających się układów odniesienia, a to akurat stanowiło nader częste doświadczenie Polaków na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci, zmieniają się także sposoby postrzegania świata. To, co dla wcześniejszych pokoleń było fundamentem światopoglądu, dla pokoleń następnych, zwłaszcza po doświadczeniu wojny światowej, staje się bezwartościowym elementem wymagającym reinterpretacji.

Wspominana wcześniej romantyczna matryca ideowa prześwieca niesłabnąco przez teksty o ojcu polskiej opery narodowej. Samo nadanie Moniuszce takiego tytułu wzbudzić może pierwsze podejrzenia odnoszące się do obiektywizmu oceny recenzenckiej. Skoro został on koronowany na ojca-fundatora polskiej opery już w momencie debiutu czyli w 1858 roku¹⁴, trudno uznać ten tytuł za przyznany na podstawie rzetelnej oceny dorobku kompozytorskiego i rozpatrzony w kontekście tego, co działo się wówczas w muzyce. Moniuszko jako prawie czterdziestoletni kompozytor pozostawał do dni debiutu prawie nikomu w Warszawie nieznany. Na swoim koncie jako

i socrealiści, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska (red.), Poznań 2000, s. 147-156.

¹⁴ Ze świadomością rzeczywistego debiutu Moniuszki w 1839 roku posługuję się datą 1858 r. jako otwierającą drugi, właściwy etap w życiu i twórczości kompozytora, kiedy zaczął być szerzej kojarzony z czołówką ówczesnych polskich twórców muzycznych – przyp. AT.

twórca muzyki wokально-instrumentalnej miał kilka mniejszych oper zwanych przez niego samego, jak i jego współczesnych, operetkami (najbardziej znane to *Ideał*, *Nocleg w Apeninach*, *Nowy Don Kiszot* i *Loteria*)¹⁵, z których tylko *Loteria* doczekała się warszawskiej premiery¹⁶.

Gdy po sukcesie *Halki* w 1858 roku Moniuszko otrzymał zaszczytny tytuł ojca polskiej opery, recenzenci szybko podchwycili temat talentu kompozytora i jego zasług dla polskości. Wątek krzepienia ducha narodowego przyłgnie od tamtej pory do Moniuszki, stając się w wielu momentach czymś na kształt Gombrowiczowskiej gęby, od której uciec się Moniuszce już nie uda. Można zadać pytanie, czy chciał on uciekać od etykiety twórcy narodowego, jak się zapatrywał na narodowość swych utworów oraz czy sam zgadzał się z opiniami recenzentów. Trudno jednak odpowiedzieć na te pytania jednoznacznie, a to z powodu braku źródeł, w których sam Moniuszko wypowiadałby się na powyższy temat. Można jedynie zrekonstruować jego postawę na bazie zachowanej korespondencji i zawartości dzieł.

Jednym z najważniejszych działaczy warszawskiego środowiska dziennikarskiego drugiej połowy XIX wieku był Józef Sikorski, który w karierze Moniuszki odegrał bardzo ważną rolę. Gdyby nie Sikorski, obecność kompozytora w Warszawie stałaby pod znakiem zapytania. To dzięki jego recenzji w „Bibliotece Warszawskiej”¹⁷ Moniuszce udało się nawiązać

¹⁵ Trudno orzec, czy są one faktycznie operetkami, często bowiem krytycy, jak i sam kompozytor takim mianem określali opery mniejszych rozmiarów (operetką w niektórych tekstach bywa *Flis*, *Verbum nobile* albo *Beata*) – przyp. AT.

¹⁶ Zeszła jednak z afisza po czterech przedstawieniach. Zob. Autor anonimowy, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Sobótka” 1870, nr 13, s. 100-103 oraz nr 14, s. 108-111.

¹⁷ Zob. Artykuł niepodpisany przez J. Sikorskiego, ale jego autorstwa, *Pieśni polskie: śpiewnik domowy St. Moniuszki*, w *Wilnie w litografii Klukowskiego*, [w:] „Biblioteka

z nim kontakt. Dzięki niemu też wszedł do kręgów warszawskiej socjety, będąc podczas pobytu w Warszawie częstym gościem w salonie artystycznym Łuszczewskich. Tam poznał Włodzimierza Wolskiego, z którym rozmowy zaowocowały współpracą przy przełomowej, jak się później okazało, *Halce*, której Wolski został librecistą. Sikorski nie miał kłopotów z wprowadzeniem Moniuszki na salony, biorąc pod uwagę fakt, że sam był w domu Łuszczewskich kimś więcej niż tylko bywalcem wieczorków. Pełnił rolę nauczyciela muzyki córki gospodarzy, Jadwigi Łuszczewskiej, znanej późniejszej warszawskiej poetki publikującej pod pseudonimem Deotyma¹⁸, *notabene* autorki wiersza poświęconego Moniuszce zwieńczonego słynnymi już słowami – „książę muzyki naszej”¹⁹.

Sikorski realizował w swoich pismach ideowe założenia romantyzmu. Sztukę, a w niej muzykę, widział jako przesyconą pierwiastkiem narodowym, który manifestuje się z jednej strony w abstrakcyjnie pojmowanym duchu dzieła, z drugiej zaś – w planie treściowym – odwołuje się do szlacheckiej przeszłości. Nie był Sikorski zwolennikiem utożsamiania narodowości z ludowością, choć twierdził, że to właśnie z muzyki i zwyczajów ludu najwyraźniej emanuje to, co słowiańskie:

Rola jej [Halki – przyp. AT] kąpie się znów w żywiole sielskim tak cudnie, tak po naszymu roztoczonym, że ani chwili wątpliwości nie podpada, za [sic!] to nasza dziewoja. Język jej i pojęcia tak wprost z pojęć czystych ludu i jego łzawej wyrosły poezji; charakter jej tak wybornie im odpowiada łagodnością, prostotą, czułością cichą a głęboką, wreszcie poświęceniem,

Warszawska” 1844, t. IV, s. 401-410.

¹⁸ Zob. *Odrodźmy się w muzyce!: muzyka na łamach polskich czasopism kobiecych i „kobieca” krytyka muzyczna 1818-1939*, M. Dziadek, L. M. Moll (red.), Katowice 2005, s. 24.

¹⁹ Deotyma, *Do Stanisława Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1857, nr 17, s. 131.

a do tego względną porywcznością i słabością (...), że mimowolnie przyjąć ją trzeba jako typ dziewczki polskiej²⁰.

Widział jednak w tradycji szlacheckiej właściwe źródło idiomu polskiego, zwłaszcza tej jego odmiany, której wyznacznikiem był szlachecki kontusz. Każda próba podważenia nieskazitelnego wizerunku polskiego szlachcica wywoływała u Sikorskiego zdecydowaną reakcję. Tak się stało w przypadku Moniuszkowskiej opery *Hrabina*, w której skrytykowany romans szlachty z językiem i modą Francji sprowadził na głowę kompozytora lawinę pretensji:

(...) wolelibyśmy, aby nam bez potrzeby nie przypominano roli smutnej i poniżającej jaką część ówczesnego społeczeństwa odgrywała, tem więcej, że z mnóstwem innych nieprzyjemnych wspomnień się wiąże – a jako przechodnia, wyjątkowa, nie osobiwie się przyczynia do przedstawienia *naszego* obyczaju; ale zaprzeczyć jej istnieniu nie możemy. Wynagradza nas autor ślicznymi drobiazgami; cicha Bronia, obywatelski chorąży, jego dom wiejski, piosenka »Pomnę, ojciec waścin gadał«, chóry myśliwskie, wiele drobnych wyrażen, sam nawet Podczaszyć repolonizowany pod koniec sztuki, wszystko to sympatyczne i miłe²¹.

W stylu recenzji sekundowali Sikorskiemu ówcześni najważniejsi krytycy: Alojzy Kuczyński, Jan Kleczyński²², Maurycy Karasowski i Władysław Wiślicki na łamach m.in. takich pism, jak: „Kłosa”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Niwa” czy „Bluszcz”. W ich publikacjach na pierwszy plan również wysuwa się odbiór Moniuszki w kategoriach spełniania posłannictwa wobec narodu. Widziano w kompozytorze wieszczą, który zdolny jest wyłuskać z zalewu

²⁰ J. Sikorski, *Halka*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 2.

²¹ J. Sikorski, *Hrabina*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7, s. 116.

²² Zob. M. Woźna, *Jan Kleczyński – pisarz, pedagog, kompozytor*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1976, s. 130-323.

obcych kultur napierających na polską tradycję to, co najbardziej typowe dla Polaka, to, co dla niego charakterystyczne, najważniejsze, co go identyfikuje. I mimo, że wahano się nieraz, czy bardziej wypada widzieć w Moniuszce Litwina czy Polaka, to jednak nigdy nie napisano, aby jego muzyka miała charakter litewski²³. Twórczość Moniuszki zawsze w oczach dziewiętnastowiecznych krytyków była na wskroś przepełniona polskością. A rozumiano pod hasłem polskości właśnie to, co rozumiał Sikorski: dworek wiejski, uśmiechniętych i rozśpiewanych, pełnych życia chłopów oraz cały arsenał symboli religijnych. Nie wahano się przypisywać Moniuszce jako wieszczowi cech geniusza, który talent i umiejętność „widzenia poprzez śpiew” otrzymał wprost z Nieba:

Różne są koleje, którymi Opatrzność prowadzi dzieci swoje. Jedne od powicia skazane są na nieustanną walkę z przeciwnościami, okupując każdy krok w życiu cierpieniem i boleścią. Inne wchodzą od razu na drogę usłaną kwieciami, rozpoczynają pochód pośród ciągłego uroku, nie doznając zawodów śmiało podążają do celu, jaki w ich duszy się rozпали. Do rzędu tych szczęśliwych dzieci policzyć można Stanisława Moniuszkę. (...) Dodajmy, że tłem, na którym rozwijało się to wewnętrzne życie, było piękne, smętnej barwy ustronie wiejskie, a zrozumiemy, skąd wysokie pomysły naszego mistrza owiane są zawsze niewypowiedzianej słodczy rzewnym uczuciem. (...) Tu [w Berlinie – przyp. AT] dojrzała jego dusza, poczuła rozkosz w tworzeniu; polały się iskrzące piosenki by promienie jutrzeńki, budząc ze snu do życia, roniąc wszędzie światło i dźwięki [sic!]. Nastąpiła cisza, chwila modlitwy: ku otwartym niebiosom wzniosły się uroczyste hymny i ozwały się uwielbieniem dla Przedwiecznego Stwórcy i Boga-Rodzicy. Świętość uczucia przejęła namaszczeniem duszę artysty i wskazała jego przyszłe przeznaczenie²⁴.

²³ Da temu wyraz Witold Rudziński w swoich powojennych publikacjach – przyp. AT.

²⁴ A. Kuczyński, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Kalendarz Ilustrowany dla Polek” 1861, s. 190-193, cyt. [za:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 203-

Tak postrzegany Moniuszko pełni w oczach recenzentów rolę przewodnika narodu. Natchniony, prowadzony przez boską Opatrzność wiedzie swój lud nieomylnie ku jakiejś lepszej przyszłości. Pamięta o pięknej przeszłości narodu, który dla krytyków nieodmiennie symbolizowany jest przez postać dobrego szlachcica z sumiastym wąsem i karabelą oraz symbiotycznie z nim żyjącego, prostego lecz mądrego mądrością pierwotną, poczciwego chłopą. Stąd też wiele głosów zachwytu nad treścią i muzyką *Halki*:

Akt III rozpoczyna się chórem wieśniaków, zebranych w dzień niedzielny; chór ten to cała sielanka życia wieśniaczego wypowiedziana tonami, i w tej to sielance zdradza się mistrz, że ucho jego więcej się nasłuchiwało piosnek jęklowych zawodzących tęskno, żałośnie na litewskich zagonach, niż kołomyjek góralskich, niż mazurów skocznych i krakowiaków wesołych²⁵.

W owej jękliwej żałości wyzierającej z melodii stosowanych przez Moniuszkę wyraża się, zdaniem recenzentów, prawdziwa natura słowiańska. To właśnie dzięki zastosowaniu w swych kompozycjach melodii przywołujących charakter muzyki ludowej stawiano Moniuszkę w rzędzie nielicznych, którzy przeniknęli kulturę wiejską do głębi, a tym samym wstąpili w sfery dla wielu niedostępne. Zrozumienie muzyki ludu oznaczało dla dziewiętnastowiecznych krytyków wnikięcie w ducha narodu, ogarnięcie myślą i sercem metafizycznych jakości decydujących o różnicach między narodami. Dla romantycznej idei narodu konstytutywny był właśnie ów niemożliwy do rozumowego uchwycenia duch zbiorowości. Na nim zasadzała się cała wielka koncepcja Słowiańszczyzny, która widziała w tej formacji godną przeciwwagę dla chrześcijańskiego

204.

²⁵ Autor anonimowy, *Halka, opera we czterech aktach, muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Włodzimierza Wolskiego*, [w:] „Kurier Wileński” 1860, nr 101, 23 grudnia.

Zachodu²⁶. I mimo, że Polacy wskutek swojego fatalnego położenia względem Rosjan-zaborców nie dzierżyli sterów w propagowaniu idei panslawistycznych, to jednak przekonanie o wspólnocie wszystkich narodów słowiańskich daje się zauważyć w polskiej myśli krytycznej połowy XIX wieku. Przekłada się to również na sposób postrzegania Moniuszki. Tak w kontekście muzyki słowiańskiej jako odrębnej względem zachodniej kultury pisze o kompozytorze Karol Mikuli:

(...) zadaniem muzyki słowiańskiego plemienia w dziedzinie sztuki jest pogodzić przeciwieństwa szkoły włoskiej i niemieckiej, połączyć w sobie zalety obydwóch tych kierunków i spełnić w tym zawodzie ideał piękna, do jakiego utwory włoskiego jeniushu mimo wdzięku i bogactwa melodii wznieść się nie mogą dla zbyt wiotkiej budowy harmonii, gdy, przeciwnie, dzieła germańskiego ducha zdumiewają wprawdzie sztuczną, głęboko pomyślaną harmonią, ale dla braku wydatnej, dla każdego zrozumiałej melodii – raczej matematycznej kombinacji niż natchnienia wydają się dziełem i tylko w podziwienie wprawić, ale nie zachwycić mogą (...) Toż i w muzyce ten odniesie pierwszeństwo, kto swego narodu myśl najwierniej odda i do ideału podniesie. Utwór obcy, jakkolwiek doskonały, nigdy do nas silnie nie przemówi; bośmy od kolebki kojeni dźwiękami swego kraju, toż w dziele sztuki pragniemy dosłyszeć tego tonu, do którego przywykliśmy jak do dźwięku ojczystej mowy. (...) Moniuszko równie jak Chopin przejął się głęboko pieśnią ludową. Dlatego też muzyka *Flisa* od pierwszego ustępu

²⁶ Zob. J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów. Księga XVI. Rozdział 4. Ludy słowiańskie*, przeł. J. Gałęcki, [w:] Idem, *Wybór pism*, T. Namowicz (wybór i oprac.), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1987. Stanowisko Herdera w kwestii etnomitu Słowiańszczyzny relacjonuje Maria Janion: „[Słowianie – przyp. AT] ci pogodni miłośnicy wiejskiej swobody byli gościnni aż do rozrzutności. Z upodobaniem uprawiali rolę, nienawidzili wojen, chcieli żyć w zaciszu domowym. Herder wyobrażał sobie, że właśnie w takiej społeczności może się spełnić jego idea czystego człowieczeństwa”. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 24.

Owerty [sic!] do końca płynie swobodnie i pomimo częstych zmian formy zostaje jednolicie narodową²⁷.

Typowa dla połowy wieku romantyczna retoryka zmienia się wraz z nadejściem idei zasygnalizowanych przez Augusta Comte'a w *Kursie filozofii pozytywnej*. Postulaty realności, użyteczności, antymetafizyczności i relatywizmu wpływają od lat 60. XIX stulecia na sposoby wypowiedania się w sztuce, choć w światopoglądzie mieszkańców polskich terenów jeszcze przez całe piętnastolecie po Powstaniu Styczniowym mieszą się echa postaw romantycznych z cieszącym się coraz większym zaufaniem nurtem scjentyistycznym²⁸. Na wizerunek Moniuszki w prasie tego okresu rzutują obie, ścierające się postawy.

Panujące powszechnie przekonanie, iż w tym czasie na Moniuszkę spływały wyłącznie pochwały, nie jest do końca zgodne z prawdą. Premiera *Strasznego dworu*, stawianego przez ówczesnych krytyków na równi bądź na podobnym poziomie, co *Halka* (które to stanowisko późniejsi recenzenci podtrzymali), wcale nie przyniosła Moniuszce takiego sukcesu, jaki skłonni jesteśmy sobie wyobrażać. Po zajęciach w 1861 roku wyznaczonych masakrą pięciu poległych oraz uroczystościami pogrzebowymi biskupa Fijałkowskiego, a także samym ponurym finałem Powstania Styczniowego w 1863 roku Warszawa nie była miejscem, gdzie oczom i uszom cenzury uszłoby wyraźne podkreślanie polskości. Dlatego też Moniuszko pędził w początku lat 60. życie prawie bezrobotnego, choć teoretycznie zatrudnionego w operze dyrygenta. Dyrekcja teatrów tak bowiem planowała repertuar, aby jak

²⁷ K. Mikuli (prawd.), [w:] „Dziennik Literacki” 1860, nr 23, 20 marca, cyt. [za:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 125-126.

²⁸ Zob. H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 2000, s. 7-11.

najmniej pojawiło się w nim polskich wykonawców, nie mówiąc już o polskich autorach i takichże dziełach. Sam Moniuszko żalił się w jednym z listów na brak zajęcia i wszechogarniającą nudę i stagnację²⁹. Udało się jednak doprowadzić do wystawienia *Strasznego dworu*, który jak można się było spodziewać, został prawie natychmiast zdjęty z afisza. Nową operę Moniuszki wykonano zaledwie trzykrotnie, a zarzuty do umiejscowienia *Prologu* w scenerii nazbyt dosłownie przywołującej skojarzenia patriotyczne, strojów żołnierskich o jednoznacznej wymowie oraz arii z kurantem zawierającej treści o wywrotowym charakterze stały się gwoździem do trumny tego dzieła³⁰. Za życia Moniuszki *Straszny dwór* nie został już wystawiony.

W tonie recenzji dokonań artystycznych Moniuszki pojawia się w owym czasie nuta krytyczna. Jak pisze Witold Rudziński, recenzja Władysława Wiślickiego z premiery *Strasznego dworu* prowadzi do załamania dobrej sławy, jaką do tej pory nieprzerwanie cieszył się Moniuszko³¹. Ton dezaprobaty daje się zauważyć w recenzjach z opery *Paria*. Nie spełniła ona oczekiwań krytyków, którzy zarzucali dziełu liczne niedociągnięcia tak ze strony libretta,

²⁹ „Żyję tu samotnie w ciągłych z ludźmi stosunkach, potrzebuję pracować, a próżnuję, żal mi reszty lat moich, a czas wlecze się bez końca. Jak myśleć o tworzeniu!”. List Moniuszki do Gustawa Olizara, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 459.

³⁰ Tabela zmian wprowadzonych w librecie w wyniku ingerencji cenzury zob. *Tabela Porównawcza*, J. Prosnak (zest.), [w:] *Straszny dwór*, program teatralny, Teatr Wielki, Warszawa 1966.

³¹ Por. W. Wiślicki, *Przegląd teatralny*. *Straszny dwór*, [w:] „Kłosy” 1865, nr 14, s. 165-166. Wprawdzie Rudziński oskarża Wiślickiego o brak rozeznania i niewłaściwe odczytanie przesłania opery, zaznacza jednak rozłam, jaki się w prasie moniuszkowskiej od tego czasu dokonuje. Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 455-456.

jak i muzyki:

Charakterystykę postaci wchodzących do dramatu nakreślił p. Moniuszko pewną ręką, ale niegłębokimi rysami. Nie wynikało to z tego, że w całej operze nie ma lokalnego kolorytu w muzyce, (...) ale z tego, że więcej kompozytor zrobił dla orkiestry niż dla śpiewu (...). Nie powiemy, żeby pan Moniuszko poszedł za Wagnerem, ale zdaje się na niego oglądać w swoich cantabile, w swym poszukiwaniu instrumentalnym, którym chce malowniczość zdobywać. (...) hołdowanie mu, choć bardzo dalekie jeszcze od stanowczości Wagnera, może jest powodem, że tak niewiele w operze tej jest ustępów, które by w słuchaczu uwięzły, za popularne przyjęte zostały³².

Słowa Sikorskiego niebędącego zwolennikiem Wagnera, jak i innych, mniej zadowolonych z nowej opery krytyków jeszcze tego samego dnia znajdują swoje dopełnienie na szpaltach „Dziennika Warszawskiego”, który z litością niemal pochyla się nad skarconym przez krytykę Moniuszką:

Paria należy do najszcześniejszych i najpotężniejszych kreacji naszego utalentowanego kompozytora, któremu dotąd jeszcze nie oddajemy należytej sprawiedliwości (...) Taki zresztą jest los wszystkich prawie talentów i geniuszów w sztuce; dopiero gdy kości ich odpoczną w ziemi, przyznajemy im geniusz i stawimy posągi. (...) Moniuszko pomimo ciągłej pracy rozpięchłej w różnych kierunkach ma jeszcze zawsze świeże myśli muzyczne w zapasie! W jego piersi goreje nieustanny płomień natchnienia, które wylewa się pełnym i szerokim strumieniem³³.

Jasno też w swojej dwutomowej monografii podkreśla Rudziński postawę recenzentów wobec Moniuszki w ostatnich latach jego życia, mówiąc, że „po oględnych, wcale nieentuzjastycznych wypowiedziach prasy mógł się czuć Moniuszko jak bohater jego opery, zawiedziony w ocenie społeczeństwa:

³² J. Sikorski, *Paria*, [w:] „Gazeta Polska” 1869, nr 274, cyt. [za:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 670-671.

³³ Recenzja anonimowego autora [w:] „Dziennik Warszawski” 1869, nr 266, cyt. [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 668.

uznawano jego zasługi, kochano jego muzykę swojską, bliską, muzykę na codzień (sic!), ale nie chciano mu przyznać rangi kompozytora najwyższej miary³⁴. Im bliżej końca wieku, tym rozdwojenie w ocenach twórczości Moniuszki coraz bardziej staje się widoczne. Decydującą rolę odgrywa w tej kwestii zwycięstwo modernistycznych koncepcji estetycznych w okresie Młodej Polski. Recenzenci końca wieku zaczynają toczyć ze sobą walki o wyższość muzyki narodowej nad tzw. kosmopolityczną i odwrotnie. Frakcje dziennikarzy krystalizują się nader szybko, a dzieli ich wyraźnie zaznaczona, nieprzekraczalna granica. I tak formułowana przez Chybińskiego negatywna ocena dorobku kompozytorskiego wszystkich wcześniejszych dekad XIX wieku jest przez wielu krytyków młodopolskich podejmowana z entuzjazmem. Prowadzi ona do całkowitej deprecjacji osiągnięć kompozytorów tzw. polskiej szkoły narodowej z Moniuszką na czele. Wśród najczęściej pojawiających się argumentów przeważają te o zacofaniu polskiej muzyki, o świadomym hołdowaniu starym, anachronicznym schematom, dyletantyzm i zaściankowość.

Koncepcja narodowości w muzyce sprowadzona zostaje do pojęcia narodowości „syntetycznej”, pod którym kryje się rozumienie muzyki powstałej w duchu narodowym ale bez odwołań do folkloru³⁵. Narodowość zostaje oddzielona wówczas od ludowości, której obecność w utworach muzycznych staje się niemiłe widziana. Narodowość muzyki powinna, zdaniem ówczesnych, postępowych krytyków realizować się w takich abstrakcyjnych kategoriach, jak czystość, prostota, klarowność, harmonijność konstrukcji, oszczędność środków, komunikatywność i bezpośredniość ekspresji. Ideałem muzycznym staje się

³⁴ W. Rudziński, op. cit., s. 667.

³⁵ Zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 469.

kosmopolityzm rozumiany jako wchłonięcie najlepszych wzorów europejskich bez rozpatrywania ich geograficznego adresu. Muzyka absolutna, przede wszystkim instrumentalna stawiana jest na piedestale najcenniejszego rodzaju muzyki. Nadto idee modernistyczne lansujące nowoczesność oraz zerwanie z dotychczasowymi przekonaniem i kanonami estetycznymi radykalizowały część krytyków, którzy zaprzeczali jakimkolwiek wartościom w muzyce przed Szymanowskim, oszczędzając jedynie Chopina. Moniuszce raz przypisuje się wyłącznie lokalne znaczenie i oskarża o wstrzymanie rozwoju muzyki polskiej, innym razem – odnajduje w jego twórczości przykłady świadomej recepcji wzorów zachodnich.

Z perspektywy czasu recenzenci muzyczni bardziej wnikliwie przyglądają się warsztatowi kompozytorskiemu Stanisława Moniuszki krytykowanego za brak dialogu z muzyką zachodnioeuropejską:

Halka jest od początku do końca bagatelą muzyczną (...) zestawioną w najbardziej rutyniarski sposób (...) Po prostu P. Moniuszko, zamknąwszy się gdzieś w swoim zaścianku i otoczony wielbicielami, którzy wszystkim się zachwycają, cokolwiek napisze ich własny kompozytor, pozostał zupełnie obcy współczesnym wymaganiom dramatu muzycznego³⁶.

Jest to wprawdzie recenzja pochodząca spoza interesującego mnie kręgu czasopiśmiennictwa, gdyż powstała w Petersburgu po spektaklu *Halki* i w tamtejszej prasie została opublikowana. Wydaje się jednak ważna dla zobrazowania nastrojów, które na przełomie wieków wyrażane były na łamach prasy. Krytyka polska, nawet jeśli negatywnie oceniała twórczość naszego kompozytora, to wyrażała swe opinie ze zdecydowanie mniejszym zabarwieniem emocjonalnym:

³⁶ M. Rappaport, recenzja przedstawienia *Halki* w Petersburgu, [w:] „Gołos” 1870, nr 39, cyt. [za:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, op. cit., s. 633.

Nie wyswobodził się jeszcze w zupełności Moniuszko od więzów orkiestrowych; towarzyszenie orkiestrowe czasami za wiele przygniata stronę wokalną utworu, a przytem muzyka nie zawsze odpowiada treści lekkiej, lecz wkracza często bez potrzeby w sferę jakby dramatu³⁷.

Tak pisze o lwowskiej premierze *Flisa* anonimowy recenzent. Słowa krytyki padają również z ust zagranicznych autorów, skwapliwie powtarzane prawie natychmiast przez kręgi polskich dziennikarzy. Dzieje się tak m.in. po wykonaniu *Halki* na Wystawie Muzycznej w Wiedniu. Za recenzentami „Neue Freie Presse” i „Presse” drukowane są na łamach polskich periodyków słowa o „napływowych frazesach przytłumiających żywioł swojski”, o „niewyzyskaniu” instrumentów dętych w instrumentacji, mdłym librecie i takowej muzyce, a w kwestii zestawienia Moniuszki z innymi słowiańskimi kompozytorami, Glinką i Smetaną, „z góry trzeba zaznaczyć, że stoi on niżej od tych mistrzów”³⁸. Tym zarzutom towarzyszą często także i te odnoszące się do zaściankowego charakteru muzyki, o niedouczeniu i zapóźnieniu w recepcji nowości zagranicznych.

Jednocześnie frakcja narodowa stara się odpierać te zarzuty na dwa sposoby. Jedna linia obrony przebiega wzdłuż teorii kosmopolityzmu w muzyce, co owocuje wypowiedziami dostrzegającymi elementy niepolskie w muzyce Moniuszki. Pisze się w tym kontekście o wzorach włoskich i niemieckich obecnych w twórczości tego kompozytora i ich przemyślanym zastosowaniu. Często pojawia się w tym ujęciu nazwisko Ryszarda Wagnera, na którego zdobyczach w zakresie dramatu muzycznego oraz koncepcjach melodyczno-

³⁷ Autor anonimowy, *Echa warszawskie*, [w:] „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 37, s. 408-409.

³⁸ Autor anonimowy, *Teatr i Muzyka. Teatr polski na wystawie muzycznej w Wiedniu*, [w:] „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 38, s. 421-423.

harmonicznych mają się opierać konkretne kompozycje Moniuszkowskie, a także Franciszka Schuberta i Roberta Schumanna w odniesieniu do powinowactw w obrębie twórczości pieśniowej. W oczach Jana Karłowicza muzyka Moniuszki zyskuje dodatkową wartość, łącząc „włoską śpiewność z rzewnością niemiecką”³⁹. Są i tacy, którzy przypisują mu głęboką świadomość misji, którą miał do spełnienia w europejskiej muzyce:

Moniuszko pojmował swą działalność jako misję, podstawę do mającego kiedyś nastąpić przejścia hegemonii muzycznej z rąk germańskich do słowiańskich. Czuł jednak, że może się to stać tą samą drogą, którą hegemonia przeszła z rąk romańskich do germańskich, tj. nie drogą przeciwstawienia, ale drogą wchłonięcia zdobyczy innych narodów, a więc na podstawie literatury światowej⁴⁰.

Przed krytyką modernistów bronią Moniuszkę recenzenci pozostający w tradycji romantycznej, którzy podkreślają zasługi kompozytora dla muzyki polskiej i europejskiej ze względu na lokalny koloryt i zaangażowanie społeczne. Tak pisano o wznowieniu po dwudziestu latach *Flisa* na scenie warszawskiej:

Treść prosta podnosi oczywiście muzyka podobnaż, prosta, niewyszukana, rdzennie polska, napół liryczna, napół buffo (...) Że z niwy ojczystej umie Moniuszko - jak nikt może inny - uszczknąć kwiecie najmiłsze, najwonnejsze, że przemówi zawsze melodią z pod [sic!] serca zdaje się wyjętą - dowodzić chyba tego nie potrzeba⁴¹.

Nieco wcześniej szeroko opisywanym przez warszawską prasę wydarzeniem był jubileusz pięćsetnego przedstawienia *Halki* na scenie Teatru Wielkiego. Wśród artykułów poświęconych temu wieczorowi dominują

³⁹ Zob. J. Karłowicz, *Arcydzieła Moniuszki*, [w:] „Biesiada Literacka” 1896, nr 24, s. 374-375.

⁴⁰ K. Zawilowski, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Kurier Warszawski” 1902, nr 307, s. 1-2.

⁴¹ S. Dziadulewicz, *Przegląd Muzyczny*, [w:] „Bluszcz” 1902, nr 3, s. 33-34.

wypowiedzi uderzające w dobrze znany, apologetyczny ton i przywołujące arsenał utartych już środków postrzeganych jako wyznaczniki polskości w muzyce:

I uderzyć musiał wszystkich jednolity, niezachwianie narodowy charakter tej pieśni, występujący z tem samem umiłowaniem rodzimego życia w dworcu szlacheckim, w chłopskiej gromadzie, w wiejskim kościółku i w cmentarnej kaplicy; tęskniący w Alpach za Tatrami, a nad Gangesem - za Niemnem i Wisłą⁴².

Typową cechą tych tekstów jest trudny do ukrycia gest usprawiedliwienia. Przychodzi tu recenzentom z pomocą propozycja filozoficzna Hipolita Taine'a, który, negując sprzężone z romantycznie pojmowanym duchem przekonanie o geniuszu artysty, zastępuje je kategoriami „środowiska, otoczenia i rasy” jako determinantami ostatecznego kształtu i przesłania dzieła sztuki. Polscy krytycy asymilują Taine'owskie tezy o wpływie warunków geograficznych i społecznych oraz kontekstu historycznego na twórcę i jego dzieło⁴³, co w przypadku Moniuszki wykorzystywane jest w celu potwierdzenia jego talentu i dowartościowania twórczości:

Moniuszko nie jest kompozytorem nowoczesnym - w tem rozumieniu co Mascagni czy Leon-Cavallo [sic!] - to pewna! Ale genialna twórczość jego, choć ograniczona warunkami bardzo słabej orkiestry, bardzo słabych libretów, choć nie wykształcona na wzorach zagranicznych, a w krajowych mogąca znaleźć nie wiele [sic!] naśladowania godnego, opromienia pojedyncze ustępy oper nieśmiertelnym czarem⁴⁴.

⁴² W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 52, s. 1028-1030.

⁴³ Zob. H. Taine, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1896.

⁴⁴ Autor anonimowy, *Głosy*, [w:] „Głos” 1892, nr 39, s. 463.

W innych tekstach również pojawia się podszyte poczuciem niższości ubolewanie, że Moniuszko nie był wielkim twórcą. Karol Zawilowski w swoim wystąpieniu w Filharmonii Narodowej w Warszawie, podczas wykładu poświęconego Moniuszce mówił o niedostatecznym wykształceniu kompozytora, które nie pozwalało mu w pełni wykorzystać płynących z Zachodu wzorców muzycznych. Mimo to jednak można o nim mówić w kategoriach geniuszu, gdyż „zwrócony był w stronę życia”. Przejawem tego nastawienia na życie ma być bogata melodyjność Moniuszkowskich dzieł, która w stu procentach rekompensuje niedostatki ze strony instrumentacji czy konstrukcji scen zbiorowych w operach⁴⁵.

W okresie Młodej Polski w nurcie narodowym recepcji dzieła Moniuszki ważnymi postaciami pojawiającymi się w zestawieniu z tym kompozytorem są dwaj twórcy uważani za największych w swoich dziedzinach: Fryderyk Chopin i Adam Mickiewicz. Wprawdzie omówienia podobieństw i różnic między Moniuszką a Chopinem pojawiają się na dobre dopiero w okresie dwudziestolecia międzywojennego, jednak na przełomie wieków odwoływanie się do geniuszu tego twórcy ma swoje uzasadnienie w kontekście debat o narodowości bądź kosmopolityzmie muzyki.

Transformacje społeczne i dochodzenie do głosu haseł socjalistycznych powodują ponowne zwrócenie się w stronę idei narodowościowych pojmowanych jako wizja polskości opartej na ludowości. Po rewolucji 1905 roku podnoszone są hasła o jedności krwi i ziemi jako czynnikach decydujących o przynależności do formacji społecznej, jaką jest naród⁴⁶. Wraz z powrotem tez

⁴⁵ Zob. K. Zawilowski, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 996, s. 405-406.

⁴⁶ Koncepcja „Blut und Boden” jako jedności krwi i ziemi łączącej wszystkich

o związku twórcy z ziemią dokonała się restytucja figury wieszczki narodowej. Wśród kompozytorów o takiej randze wymienia się wówczas Chopina, Moniuszkę i Paderewskiego⁴⁷, jednakże w tekstach porównawczych uwaga poświęcona jest zestawieniu pierwszych dwóch nazwisk. W takim ujęciu zależało krytykom na utwierdzeniu pozytywnej opinii o dorobku tego kompozytora i umocnieniu jego pozycji jako naczelnego w swoim czasie twórcy muzycznego na ziemiach polskich. Proces łączenia Moniuszki z tym gronem przyspieszony został w momencie śmierci kompozytora. W formułowanych wówczas opiniach bez obiekcji już wymieniano go pośród największych:

W nowszych (...) czasach mieliśmy archanielskich przedstawicieli poezji narodowej w Mickiewiczu, Słowackim i Krasińskim, muzyki zaś w Chopinie i Moniuszce. (...) Chopin i Moniuszko genialnie odczuli całość narodowej muzyki, pojęli ducha nie w częściowych formach, lecz w ogóle pieśni ludowych, tak rozmaitych charakterem, rytmem, uczuciem, skryzalizowawszy, przetrawiwszy je w sobie, wzięli treść, a nie formę, i tym sposobem mogli zastosować wszędzie swe pomysły, piętując je barwą narodową oprócz indywidualnej⁴⁸.

Pochód rewolucji proletariackiej uprawomocnił argumenty o ludowej proveniencji muzyki narodowej. Zestawiano ze sobą te dwa „żywioły” tak, jak

członków jednego narodu wyrosła z tezy Hipolita Taine’a stała się w pierwszej połowie XX wieku terenem eksperymentów nad ideą narodu. Oplakane w skutkach były koncepcje, które doprowadziły do wynaturzenia propozycji Taine’a w postaci ideologii nazistowskiej – przyp. AT.

⁴⁷ Zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, op. cit. s. 531; M. Reich-Ranicki, *Tam, gdzie pisarzy grzebie się jak królów. O roli pisarza w Polsce*, [w:] Idem, *Najpierw żyć, potem igrać*, Wrocław 2005, s. 27-69.

⁴⁸ Wł. Wiślicki, Artykuł bez tytułu, [w:] „Kłosy” 1872, nr 363, cyt. [za:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 822-825. W numerze czasopisma wskazanym przez Rudzińskiego brak jest jednak artykułu o takiej treści.

zestawiano Chopina i Moniuszkę. W porównaniach spotykamy czasem odważne tezy o równorzędności obu twórców, jednak w przeważającej części przypadków są one dopełniane stwierdzeniem o wielkości każdego z nich w swojej kategorii. Píše się zwykle o jednakowym zrozumieniu przez nich muzyki ludowej, choć każdy z nich przetworzył tę wiedzę na swój sposób i w czym innym ją wyraził. Zwykle też przyznaje się Chopinowi palmę pierwszeństwa na arenie międzynarodowej, spiesząc jednakże z uzupełnieniem, że jego odpowiednikiem był w muzyce polskiej Moniuszko. Jeśli natomiast mowa wyłącznie o muzycznym dorobku krajowym, to Chopin i Moniuszko stawiani są zazwyczaj na równi, a to, co ich różni, to jedynie artystyczne obszary, w które się zapuszczali.

Oceny te wyrażano z biegiem czasu coraz silniej. W krytyce młodopolskiej był to jeszcze temat o charakterze marginesowym, z rzadka pojawiały się opinie, iż Moniuszko to druga co do wielkości gwiazda po najjaśniejszej w muzyce polskiej gwiazdzie Chopina, że nazwiska tych twórców są jak w kulturze niemieckiej splecione nazwiska Goethego i Schillera lub że to, co różni od siebie obu kompozytorów, jednocześnie ich nawzajem uzupełnia – jeden potrafi w struny swojskości i śpiewności, drugi – w ton zrozumiały dla wszystkich narodów. Chopina więc symbolizuje lutnia – instrument kojarzony z kunsztem muzyki w ogóle, Moniuszkę – lira, bardziej stanowiąca wyobrażenie lokalnego barda i wajdeloty⁴⁹. Po 1905 roku słowa te padają coraz częściej z uwagi na przyjęcie przez wielu krytyków też formułowanych przez stronnictwo Narodowej Demokracji i związane z tym większe ich zorientowanie na sprawy narodowe.

⁴⁹ Zob. H. Marczewski, *Chopin i Moniuszko*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 39, s.777-778.

Krytyka muzyczna drugiej połowy XIX i początku XX wieku nie prezentuje jednego stanowiska względem znaczenia Moniuszki dla kultury polskiej. Uzależniona od wydarzeń politycznych i zmian postaw światopoglądowych oscyluje między apologią a totalną krytyką, adaptując oceny do aktualnych potrzeb społecznych.

Moniuszko w oczach modernistycznej krytyki lat 1918-1939

Temat porównań Moniuszki z Chopinem powraca w polskiej prasie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Po doświadczeniach pierwszej wojny światowej i odzyskaniu przez Polskę niepodległości pojawiły się sprzyjające warunki do podjęcia przez krytyków refleksji nad przeszłością muzyczną. Nowe realia, w których po raz pierwszy od ponad stu lat możliwe było jawne wypowiadanie się o Polsce po polsku otwarło m.in. drzwi do autorefleksji. Okres dwudziestolecia był pierwszym od półtora wieku momentem, kiedy możliwe stały się otwarte wypowiedzi dotyczące kwestii narodowych. Po raz pierwszy podjęto wówczas próbę oceny dziedzictwa romantyzmu, a pozwoliła na to zmiana sytuacji politycznej z jednej strony i wystarczający już do takiej retrospekcji dystans czasowy z drugiej. W wypowiedziach o muzyce XIX wieku pojawiają się radykalne postawy, których ekstremistyczny charakter sprawia wrażenie, jakby był dodatkowym efektem radości z odzyskania wolności słowa. I mimo że tematycznie niewiele się zmienia, to ładunek emocjonalny formułowanych opinii jest zdecydowanie większy niż w tych wypowiedzianych przed pierwszą wojną.

Znów możemy w polskiej prasie znaleźć oskarżenia kierowane pod adresem pokoleń XIX wieku, a które dotyczą epigońskiego charakteru tworzonej wówczas muzyki. W zestawieniu Chopin – Moniuszko pojawiają się wyraźne słowa dezaprobaty formułowane w odniesieniu do drugiego

z wymienionych. Zarzuca się Moniuszce niewykorzystanie twórczego potencjału, wręcz zmarnowanie talentu oraz świadome ściąganie muzyki polskiej w otchłań ciemnoty i zacofania⁵⁰. Z drugiej strony, oprócz argumentów o charakterze społecznym, spadają też na Moniuszkę zarzuty natury estetycznej. Wśród działających wówczas kompozytorów głos zabiera w tej sprawie Karol Szymanowski, który wyrażając atencję dla muzyki Chopina, ocenia warsztat kompozytorski Moniuszki jako odtwórczy i anachroniczny⁵¹.

Krytykę prasową tego okresu zdominowuje dyskusja o wartości muzyki dla kultury polskiej tych dwóch kompozytorów. Zdjęcie z recenzentów ograniczeń i uwikłań zaborowych wpływa na podniesienie temperatury wypowiedzi. W ocenach muzyki polskiej najczęściej dochodzi do głosu jej zestawianie z twórczością europejską. Kompleks zaścianka odzywa się wówczas ze zdwojoną siłą, a jego wynik stanowią próby podsumowania całego XIX wieku. Ich maksymalizm wyraża się w skrajnym subiektywizmie odnoszącym się do całości muzyki tego okresu. Recenzenci nie poddają wówczas negocjacji wartości dorobku kompozytorskiego, podsumowując go jednoznacznie negatywnymi opiniami.

Dla krytyków muzycznych dwudziestolecia międzywojennego cały XIX wiek zdominowany został przez osiągnięcia Fryderyka Chopina, przy którym wszystko, co działo się na terenach polskich było bezwartościowe i wsteczne. W dużej części wypowiedzi prasowych Moniuszko określany jest,

⁵⁰ Zob. R. Ciesielski, *»Moniuszko zrobił swoje...«? – postawa twórcza i dzieło Stanisława Moniuszki w myśli krytyczno muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, M. Jabłoński, E. Nowicka (red.), Poznań 2005, s. 161-182.

⁵¹ Zob. K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, [w:] *Idem, Pisma muzyczne*, K. Michałowski (zebr. i opr.), Kraków 1984, s. 89-102

podobnie jak miało to miejsce w prasie młodopolskiej, jako kompozytor przeceniony w oczach jego współczesnych, niedouczonego dyletanta i epigona. Ale znów w kontrze do tych głosów pojawia się nurt doceniający społeczną rolę jego muzyki. Recenzenci zorientowani politycznie na kwestię narodową usiłują rehabilitować go w oczach zagorzałych przeciwników i całego społeczeństwa. Powielane są przez nich schematy pochodzące jeszcze z czasów zaborów, w których Moniuszko funkcjonuje jako utalentowany twórca niemogący jedynie rozwinąć skrzydeł z uwagi na ciężką sytuację polityczną. Odbijają się w tych wypowiedziach hasła socjalizmu, kierując uwagę odbiorców na społecznikowską postawę kompozytora. Padają argumenty o świadomym dostosowywaniu języka kompozycji do przeciętnego odbiorcy w celu zbliżenia się do jak największej liczby słuchaczy. Odświeżone zostają w tym ujęciu hasła pozytywizmu dowartościowujące zaangażowanie w sprawy społeczne i zacięcie wychowawcze Moniuszki. Celuje w tych wypowiedziach Stanisław Niewiadomski, który widzi w Moniuszce niemalże wcielenie Prometeusza, który opanowany misją społeczną zdecydował się na obranie takiej, a nie innej ścieżki kariery⁵².

Wśród epitetów określających twórczość kompozytora dominują w latach 1918 – 1939 „swojskość” i „czystość”. Znamienne jest, że nie pisze się o Moniuszce jako o kompozytorze polskim czy narodowym, a jako swojskim:

⁵² Zob. St. Niewiadomski, *Szopen i Moniuszko*, [w:] „Muzyka” 1928, nr 6, s. 221-224; R. Ciesielski, „*Moniuszko zrobił swoje...?*” – postawa twórcza i dzieło Stanisława Moniuszki w myśli krytyczno muzycznej dwudziestolecia międzywojennego, op. cit., s. 161-182.

Ponad *Halke* trudno sobie w Polsce coś popularniejszego pomyśleć; (...) swojskie jej, przystępne i wdzięczne melodie od dawna stały się własnością ogółu⁵³.

W wypowiedziach dostrzegających znaczenie Moniuszki dla kultury polskiej zauważalne jest większe dążenie do obiektywizmu niż w tych, których autorzy radykalnie przekreślają jakąkolwiek wartość muzyki polskiej XIX wieku. Znać w nich świadomość niejednoznaczności ocen, jakim może być poddana twórczość minionego wieku i dążenie do wypośrodkowania sądów. Doceniając wartość kompozycji Moniuszki, zwolennicy są jednocześnie świadomi stawianych jej zarzutów:

Cokolwiek by się mówiło o zaściankowości muzyki Moniuszki, o jej tradycjonalizmie i konwencjonalizmie, o nieuniknionych »stretto« przy końcu każdej partii, o bezsensownych powtarzaniach słów itd. itd. - niepodobna jednak oprzeć się zdumieniu, ile głębokiej inwencji, ile młodzieńczej do dziś dnia świeżości zawiera ta opera, będąca już niemal »80-letnią staruszką«⁵⁴.

A nieco wcześniej w tym samym piśmie („Prosto z mostu”) pojawia się dodatkowy argument potwierdzający wcześniej wspomnianą swojskość muzyki Moniuszki. W odniesieniu do *Strasznego dworu* autor artykułu, Konstanty Regamey, podkreśla, iż jest to opera „nie jęcząca i nie cierpiąca na manię męczennictwa lub chronicznego narodowego niedołęstwa”⁵⁵. Twierdzi, że to muzyczny odpowiednik Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*,

⁵³ St. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko. W świetle dwu ostatnich monografii*, [w:] „Muzyka” 1925, nr 1, s. 3; cyt. [za:] R. Ciesielski, „*Moniuszko zrobił swoje...*”, op. cit., s. 176.

⁵⁴ K. Regamey, *Recenzje muzyczne*, [w:] „Prosto z mostu” 1935, nr 43, s. 7.

⁵⁵ K. Regamey, *Recenzje muzyczne. Wznowienie „Strasznego dworu”*, [w:] „Prosto z mostu” 1935, nr 9, s. 9.

w którym Moniuszko starannie i umiejętnie odmalowuje polską przeszłość szlachecką i tym samym dopełnia w operze to, co Chopinowi udało się zawrzeć w muzyce instrumentalnej – „rasową polskość w muzyce”.

Z pojmowaniem muzyki Moniuszki w kategoriach swojskości wiąże się postrzeganie jej poprzez pryzmat tradycji szlacheckiej. Niejednokrotnie krytycy chwalą duży współczynnik kultury sarmackiej zawarty w operach Moniuszki, przede wszystkim w *Strasznym dworze*, gdyż, jak piszą, „sarmatyzm jest niewątpliwie jednym z najciekawszych przejawów naszej narodowej cywilizacji”⁵⁶ i w dworku szlacheckim lepiej się czuje Moniuszko niż w wiejskiej scenerii⁵⁷.

Ciekawą kwestią w dyskusji wokół wartości dorobku Moniuszki jest ocena podjętej przez Emila Młynarskiego próby przeinstrumentowania *Strasznego dworu*⁵⁸. Nowa szata brzmieniowa opery uzyskana przez zorkiestrowanie jej zgodnie z zasadami stosowanymi przez zagranicznych twórców symfoniki romantycznej była być może próbą dowartościowania tej muzyki i wydobywania z niej walorów niewychwytywanych przez ucho prozachodnich odbiorców. Co dziwne, w prasie dokonanie to zostało zauważone, jednak jego ocena wcale nie była jednoznacznie pozytywna. Wyrażano wątpliwości, czy działanie takie miało swoje uzasadnienie, twierdząc, że próby uwspółcześniania dzieł Moniuszki zamazują ich właściwy obraz brzmieniowy. Autor podpisany jako *jkb* stwierdził na łamach czasopisma „Świat”, że nowa instrumentacja *Strasznego dworu* wywołuje niesmak – wielka

⁵⁶ W. Narusz, *Muzyka*, [w:] „Myśl Narodowa” 1935, nr 12, s. 189-190.

⁵⁷ Zob. W. Narusz, *Muzyka*, [w:] „Myśl Narodowa” 1934, nr 17, s. 253-254.

⁵⁸ Zob. E. Młynarski, *O nowej redakcji op. „Straszny dwór”*, [w:] „Muzyka” 1926, nr 2, s. 69-70.

orkiestra przytłacza swoim brzmieniem, strona muzyczna wybija się zdecydowanie ponad warstwę literacką, a całe dzieło traci swój urok dawności⁵⁹.

W krytyce dwudziestolecia międzywojennego pojawia się jeszcze jeden wątek związany z recepcją twórczości Moniuszki, na który dotychczasowi badacze prasy polskiej nie zwrócili uwagi. Chodzi mianowicie o podkreślanie przez dziennikarzy pronarodowej postawy Moniuszki i jego wysiłków umacniania w narodzie poczucia polskości⁶⁰. W tej grupie artykułów i recenzji znajdują się teksty odnotowujące wydarzenia związane z rocznicami narodowymi oraz inne działania mające na celu ugruntowanie polskości na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Przypomina się czytelnikom o walorach Moniuszkowskich oper wystawianych z okazji obchodów świąt narodowych, do których po odzyskaniu przez Polskę niepodległości dołączył dzień 11 listopada. Co znamienne, do repertuaru spektakli i koncertów organizowanych w Dniu Niepodległości nie są włączane wówczas żadne utwory innego kompozytora, jak właśnie dzieła Moniuszki. I tak na przykład w ośrodkach od niedawna polskich wykonuje się przede wszystkim *Straszny dwór*, jak to miało miejsce w Poznaniu w 1936 roku⁶¹, co skrzętnie odnotowują gazety o zasięgu ogólnopolskim. Podobnie dzieje się na Śląsku, gdzie

⁵⁹ Zob. jkb, *Teatry warszawskie. Wznowienie „Straszego dworu” Moniuszki*, [w:] „Świat” 1926, nr 7, s. 15-16.

⁶⁰ Termin „naród” jest w tym miejscu użyty z pełną świadomością kontrowersji napęczniałych wokół niego, a zarysowanych w rozdziale poświęconym konstruktowi wieszczu. Bez ponownego omówienia „naród” pojawia się w tym miejscu w rozumieniu żywego w przywoływanym okresie tematu kryterium państwowotwórczego, jak i składnika ówczesnego językowego obrazu świata wyrażonego w słowniku terminem o określonych konotacjach – przyp. AT.

⁶¹ Zob. J. Korab, *Muzyka w Poznaniu*, [w:] „Kultura” 1936, nr 34, s. 4.

po akejach plebiscytowych animatorzy życia muzycznego doprowadzili w 1930 roku, jak już wspominałam, do ustawienia w centralnym punkcie Katowic pomnika Moniuszki oraz zorganizowali VI Ogólnopolski Zjazd Kół Śpiewaczych. Chóry przybyłe na to wydarzenie wzięły udział w uroczystości odsłonięcia pomnika, wykonując wspólnie na głównym placu miasta wybrane kompozycje Moniuszki. Wydarzeniu temu poświęconych zostało kilka kolejnych numerów „Śpiewaka”, w których autorzy tekstów podnosili zasługi kompozytora dla polskiej pieśni, dla rozwoju wokalistyki (także amatorskiej) i, co najważniejsze, dla krzewienia polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców Śląska. Jako spadkobiercy dziedzictwa Moniuszkowskiego organizatorzy zjazdu i recenzenci tego wydarzenia podkreślali zasługi kompozytora dla narodu oraz zobowiązywali się do godnego kontynuowania rozpoczętej przez Moniuszkę pracy animatorskiej⁶².

Moniuszko w publicystyce lat 1945-1989

Trauma drugiej wojny światowej nie mogła ominąć także sztuki. Opisywanie zniszczeń materialnych i spustoszeń mentalnych spowodowanych przez kataklizm wojny byłoby w tym miejscu jednak bezcelowe. Poziom wiedzy o wydarzeniach i konsekwencjach lat 1939-1945 jest bardzo wysoki, pozostaje więc jedynie podkreślić, że w równie ciężkiej sytuacji, jak wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności, znalazła się także prasa. Nowe realia ukształtowane zgodnie z dyrektywami urzędników wyznaczały nowe ramy zarówno dla stylu,

⁶² Zob. „Śpiewak” 1930, nr 1, 5, 6/7, 8-9.

jak i zawartości merytorycznej zamieszczanych w prasie tekstów. Lektura gazet peerelowskich pod kątem obecności Moniuszki poświadcza istnienie różnych obiegu kształtujących wobec czytelnika oblicze tego kompozytora. Okres PRL jest też w porównaniu do wcześniej przywoływanych tu epok najbardziej pod tym względem zróżnicowany tematycznie, dlatego też omówienie zawartości czasopism będzie o wiele bardziej wnikliwe niż w przypadku prasy dwudziestolecia międzywojennego czy wcześniejszych epok Młodej Polski, pozytywizmu i romantyzmu.

Polska prasa doby socrealizmu jest w bardzo zróżnicowana, choć o wiele skromniej reprezentowany jest w niej wątek Moniuszki niż w przypadku czasopiśmiennictwa okresów wcześniejszych. Mimo to jednak sposób ujmowania tematu, a także prezentowane przez autorów perspektywy opisu i oceny kompozytora i jego dzieła odsłaniają wielotorowość zainteresowań oraz zróżnicowany stopień profesjonalizacji. O ile w odniesieniu do wcześniej omawianej prasy można mówić o dość monotonnym sposobie wypowiadania się o Moniuszce i jego twórczości, na tle którego dopiero w końcówce XIX wieku ostrzej zarysowała się polemika między konserwatystami a modernistami, tak publicystyka po drugiej wojnie światowej prezentuje się pod tym względem bardziej różnorodnie. Mamy więc ukazujące się w jednym czasie artykuły podejmujące dawną dyskusję o miejscu Moniuszki w gronie polskich wieszczów narodowych, ale mamy też szczegółowe recenzje konkretnych spektakli, polemiki z twórcami wybranych inscenizacji, dyskusje nad trafnością pomysłów realizatorów. Obecny jest reporterski nurt reprezentowany przez artykuły dotyczące docierania do Ubiela i tworzenia w okolicach Mińska Muzeum Moniuszkowskiego, ale także błyskotliwie odkrywane przed czytelnikami tajemnice, jak ze swadą nakreślona, niemal szpiegowska w stylu historia tajemniczego odnalezienia rękopisu *Strasznego dworu*. Podobnie w kwestii formy i gatunku spotykamy po 1945 roku coraz większą różnorodność tekstów prasowych. Obok długich i wyczerpująco omawiających

zagadnienie rozpraw naukowych i popularnonaukowych pojawiają się recenzje, relacje i reportaże, a także krótkie felietony i notatki. Nowość stanowią wywiady z reżyserami inscenizacji operowych czy muzykologami (głównie z Witoldem Rudzińskim), a także recenzje płyt oraz operowych transmisji radiowych i telewizyjnych.

Stopień zależności poszczególnych tytułów prasowych od aparatu partyjnego i urzędu cenzora wyrażał się w doborze tematów, stylu i retoryce zamieszczanych na łamach pism artykułów. W przypadku tematu, jakim był Moniuszko, jest to szczególnie widoczne. Ogólnopolskie dzienniki, „Trybuna Ludu” i „Życie Warszawy”, poświęcają postaci tego kompozytora najwięcej miejsca spośród wszystkich polskich twórców muzycznych. Realizowana przez nie linia ideologiczna odzwierciedla się w stylu zamieszczanych artykułów, w formułowanych w nich opiniach i perswazyjności jako głównej funkcji owych tekstów, górującej zdecydowanie nad ich funkcją poznawczą. Opiniotwórczość tekstów ukazujących się na łamach „Trybuny Ludu” i „Życia Warszawy” jest z góry ustalona i zgodna z ideologią socrealizmu. Lansowana w tych gazetach twórczość artystów związanych z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą przekonaniem lub samą chociażby legitymacją akcentuje wszystkie wartości sztuki w rozumieniu socrealistycznym: treść proletariacka lub chłopska, klasyczna forma, komunikatywność i prostota przekazu, odwołanie do zbiorowości (kolektywu). To powoduje, że Moniuszko staje się wzorcowym kompozytorem narodowym, stawianym za wzór wszystkim kolejnym pokoleniom twórców. Cechy jego dorobku określane już przez wcześniejsze generacje epitetami „prosty”, „szczerzy”, „ludowy” pełnią rolę wyznaczników prawdziwie narodowej i urzędowo akceptowanej twórczości artystycznej.

W gazetach ogólnopolskich pisze się o Moniuszce tak, jak pisało się w drugiej połowie XIX wieku. Z okazji kolejnych rocznic urodzin i śmierci

kompozytora, a także jubileuszów obecności konkretnych tytułów na scenach operowych zamieszczano artykuły okolicznościowe, w których w dawnym stylu podnoszone były dobrze znane z wcześniejszych lat zagadnienia dotyczące miejsca Moniuszki wśród polskich kompozytorów, jego roli w muzyce europejskiej, wartości oper pod kątem kształtowania i podtrzymywania tożsamości narodowej, a także społecznego zaangażowania artysty. W artykułach piszącego dla „Trybuny Ludu” Józefa Kańskiego pobrzmiewają głosy dziewiętnastowiecznych recenzentów, którzy podkreślali zaangażowanie Moniuszki w sprawę chłopską realizowane poprzez wybór tematyki takich oper, jak *Halka* czy *Paria*, a także silne poczucie misji w krzewieniu polskości i pokrzepieniu serc w trudnym okresie Powstania Styczniowego. W odniesieniu do *Strasznego dworu* i *Hrabiny* pisał Kański następujące słowa:

O sukcesie *Hrabiny* zdecydowało może nie tyle nawet wspaniałe już w owym czasie rozwinięte mistrzostwo kompozytora, ile przede wszystkim tak wyraźnie w niej przebijająca nuta patriotyczna⁶³.

oraz

Przed wszystkim jest to dzieło [*Straszny dwór* – przyp. AT] w swym charakterze głęboko narodowe, przesycone szlachetnym patriotyzmem i przypominające piękne ojczyste tradycje⁶⁴.

A zatem powtarzają się po raz kolejny utarte opinie o dziele Moniuszki i jego wkładzie wniesionym w kulturę narodową. Tym refleksjom towarzyszą również dobrze znane z wcześniejszych lat porównania Moniuszki do Chopina oraz związane z ową dyskusją roztrząsania na temat wpływów innych kompozytorów i dywagacje, jak by się prezentowała twórczość Moniuszki,

⁶³ J. Kański, *W stulecie prapremiery*, [w:] „Trybuna Ludu” 1960, nr 151, s. 8.

⁶⁴ J. Kański, *Straszny „Straszny dwór”*, [w:] „Trybuna Ludu” 1963, nr 172, s. 6.

gdyby podjął on decyzję o wyjeździe na Zachód⁶⁵. W innych pismach codziennych, jak „Życie Warszawy” czy „Rzeczpospolita” autorzy narzekają na brak zainteresowania słuchaczy Moniuszką i niedostateczną dbałość władz o uczczenie kolejnej rocznicy kompozytora⁶⁶.

Po 1945 roku szczególnie dużo kontrowersji wzbudzały oceny inscenizacji oper Moniuszki. Szczególną uwagę krytyków przykuły premiery *Straszego dworu* – pierwsza, w 1963 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie w reżyserii Aleksandra Bardiniego i kolejna, w Operze Śląskiej w 1979 roku w reżyserii Janusza Nyczaka. W dyskusji brali udział przede wszystkim recenzenci ogólnopolskich dzienników, Józef Kański („Trybuna Ludu”) i Zdzisław Sierpiński („Życie Warszawy”), sympatyzując z opcją tradycjonalistyczną, według której *Straszny dwór* powinien być wystawiany zgodnie ze wskazówkami twórców zawartymi w partyturze i librecie⁶⁷. Wszelkie własne interpretacje współczesnych realizatorów deformują kształt dzieła, przez co traci ono walory operowego odpowiednika Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. W nowoczesnej interpretacji

⁶⁵ Zob. J. Kański, *Stanisław Moniuszko (w 150 rocznicę urodzin)*, [w:] „Trybuna Ludu” 1969, nr 123, s. 5; B. M. Jankowski, *Rok Moniuszkowski trwa*, [w:] „Trybuna Ludu” 1969, nr 166, s. 5; W. Rudziński, *Jego pieśni zastępowały szkołę*, [w:] „Trybuna Ludu” 1977, nr 254, s. 6; B. M. Jankowski, *Moniuszko w operze i pieśni*, [w:] „Trybuna Ludu” 1980, nr 306, s. 5.

⁶⁶ Zob. J. Kański, *W stulecie „Halki”*, [w:] „Trybuna Ludu” 1958, nr 6, s. 6; B. M. Jankowski, *Rok Moniuszkowski trwa*, [w:] „Trybuna Ludu” 1969, nr 166, s. 5; Z. Sierpiński, *Więcej inicjatywy*, [w:] „Życie Warszawy” 1969, nr 19, s. 4.

⁶⁷ Zob. J. Kański, *Straszny „Straszny dwór”*, [w:] „Trybuna Ludu” 1963, nr 172, s. 6; Z. Sierpiński, *Wariacje na tematy polskie*, [w:] „Życie Warszawy” 1963, nr 151, s. 4; I.F., *Po warszawskim „Strasznym dworze”*, [w:] „Kultura” 1963, nr 7, s. 6; S. Żelechowski, *Resztówka ze „Straszego dworu”*, [w:] „Kierunki” 1963, nr 30, s. 6-7; J. Kański, *Nowy „Straszny dwór”*, [w:] „Trybuna Ludu” 1979, nr 159, s. 8.

wydobywającej na bliższy plan komediowe akcenty dzieła (Bardini) bądź przenoszącą inscenizację w inne czasy niż osiemnastowieczna Polska (Nyczak) gubią się treści patriotyczne, a cała opera traci swój pierwotny kontekst dzieła stworzonego ku pokrzepieniu serc. W artykułach wyżej wspomnianych krytyków pojawiają się formułowane wypowiedzi, w których przypominane są zadania społeczne stojące przed inscenizatorami. Nie tylko sztuka i własny pomysł zasługują na uwagę, konieczny jest także взгляд na odbiorcę. A zwłaszcza temu, który o *Strasznym dworze* dowiaduje się po raz pierwszy (robotnik, uczeń), potrzebna jest tradycyjna inscenizacja historyczna. Opera jest bowiem nie tylko świątynią sztuki, to także instytucja wychowująca pokolenia.

Zdecydowanie ciekawsze zarówno pod względem stylu, jak i stosunku do Moniuszki są artykuły i recenzje publikowane poza prasą ogólnopolską, zwłaszcza poza prasą codzienną. Interesujących obserwacji dostarczają przede wszystkim teksty w periodykach społeczno-literackich, tygodnikach i w prasie katolickiej. Tematycznie najciekawsze są felietony Jerzego Waldorffa publikowane w „Polityce” czy Bohdana Pocięja i Tadeusza Kaczyńskiego w „Tygodniku Powszechnym”. Równie interesujących uwag dostarcza „Tygodnik Kulturalny”, jak i „Ruch Muzyczny”. Zaletą tych publikacji jest podejmowanie prób bardziej zobiektywizowanej oceny twórczości Moniuszki opartej nie tylko na własnych doświadczeniach recenzentów, ale i badania naukowe, których rezultaty publikowane są w tamtym czasie w pismach muzycznych, jak i większych publikacjach książkowych (w okresie PRL wyszła największa i jak dotąd najbardziej szczegółowa praca, dwutomowa publikacja pióra Witolda Rudzińskiego pt. *Moniuszko. Studia i materiały*). Istotne i po raz pierwszy na większą skalę podejmowane są w tych tekstach zagadnienia niezwiązane ze społecznym kontekstem twórczości Moniuszki, próby spojrzenia na jego dzieło z perspektywy muzycznej i muzykologicznej. Pojawiają się propozycje obiektywizacji ocen i odrzucenia retoryki romantycznej. Niezwykle

interesująco na tle wszystkich wypowiedzi o Moniuszce brzmią słowa Bohdana Pocięja, który w odniesieniu do wspomnianego wyżej sporu o wykonanie *Strasznego dworu* w 1963 roku pisze o zjawisku sztampy inscenizacyjnej i tradycji schematycznych wykonań, których główną i w zasadzie jedyną wartością jest ich ilość. O inscenizacji Aleksandra Bardiniego mówi, iż „było to radykalne zaprzeczenie złej tradycji i zerwanie z muzealnym szablonem”⁶⁸.

W innych miejscach również pojawia się wątek jakości wykonań. W tym kontekście wypowiada się m.in. Tadeusz Kaczyński, wprawdzie zwolennik podejścia do Moniuszki jak do wieszczki narodowej, zwraca jednak uwagę, że współcześnie główny problem z Moniuszką polega na inscenizacji jego dzieł. Posłużył się przy tym przykładem dwóch transmisji rzadziej wykonywanych utworów scenicznych – wczesnej operetki *Ideal* i ostatniej ukończonej opery pt. *Beata*. Mimo że *Beatę* dzieli od *Idealu* kilkadziesiąt lat pracy i zdobywania przez Moniuszkę doświadczenia kompozytorskiego, to różnica w wykonaniu obu dzieł spowodowała, że przyjemniej i z większym zrozumieniem da się słuchać wczesnej, prawie uczniowskiej, małej opery niż późnego dzieła⁶⁹. Wojciech Dzieduszycki w „Życiu literackim” pisał:

(...) sarkano, że kostiumy nie były polskie w kolorystyce i w kroju - proszę sobie tylko przeglądnąć albumy stroju ludowego i szlacheckiego: przestańmy myśleć wyłącznie schematami »Mazowsza« i Cepelii⁷⁰.

⁶⁸ B. Pocięj, *Rewelacje Moniuszkowskie w warszawskim Teatrze Wielkim*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 29, s. 4.

⁶⁹ Zob. T. Kaczyński, *Moniuszko nieznany*, [w:] „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 37, s. 8.

⁷⁰ W. Dzieduszycki, *Teatr Wielki: „Straszny dwór”*, [w:] „Życie Literackie” 1965, nr 49, s. 12.

Opisując zmienność uczuć odbiorców względem twórców Tadeusz Kaczyński we wspomnianym wyżej tekście proponuje zarzucenie raz na zawsze popadania w przesadny zachwyt lub krytykę i obiektywne spojrzenie na twórczość Moniuszki i jego rolę w polskiej kulturze:

Druga połowa XX wieku – aby pozostać w zgodzie ze wspomnianymi prawami historii - powinna z kolei Moniuszkę ponownie odkryć i na nowo entuzjasmować się jego muzyką. Ale, jak dotychczas, nic takiego nie nastąpiło⁷¹.

Nowością w stosunku do piśmiennictwa przełomu XIX i XX wieku jest podejście obiektywizujące dorobek artystyczny Moniuszki oraz jego postać. I choć ujęcia tego rodzaju pojawiają się dość rzadko, to jednak sama ich obecność stanowi poważny krok w recepcji dzieła kompozytora. Inny nurt reprezentują teksty o charakterze czysto informacyjnym. Należy zaliczyć tu szereg artykułów autorstwa Mariana Fuxa poświęconych odkrywaniu Ubiela, postępom prac nad ustalaniem miejsca, w którym stał niegdyś rodzinny dom Moniuszki, a następnie wysiłkom czynionym zarówno przez stronę polską, jak i białoruską w celu ufundowania w tym miejscu pomnika i założenia muzeum poświęconego kompozytorowi⁷².

⁷¹ T. Kaczyński, op. cit., s. 8.

⁷² Zob. M. Fuks, *Gdzie urodził się Moniuszko?*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1964, nr 15, s. 4; Idem, *W Ubielu*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1965, nr 12, s. 14; Idem, *Korespondencja z Ubiela i Mińska*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1965, nr 23, s. 12-13; Idem, *Obchody 150 rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki w ZSRR*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1968, nr 24, s. 14; Idem, *Uroczystości w Ubielu*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1979, nr 15, s. 14; Idem, *Co nowego w Ubielu*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1980, nr 5, s. 11; Z. Sierpiński, *Wojsko na tropie Ubiela*, [w:] „Życie Warszawy” 1965, nr 211, s. 3; Z. Sierpiński, *W Moniuszkowskim Ubielu*, [w:] „Życie Warszawy” 1977, nr 94, s. 6; M. Fuks, *Muzeum kompozytora*, [w:] „Rzeczpospolita” 1982, nr 185, s. 5.

Drugą grupę czasopism, w których pojawiają się teksty poświęcone Moniuszce, są czasopisma muzyczne skierowane do wykształconych muzyków, muzykologów i melomanów. W odniesieniu do Moniuszki i jego muzyki ich specjalistyczny charakter pozostaje jednak w cieniu. Porównując pod tym względem zawartość pism muzycznych i niemuzycznych, okazuje się, że stopień profesjonalizacji tekstów w „Ruchu Muzycznym” nie odbiega wiele od tego, z którym spotykamy się w prasie bez profilowanego odbiorcy. Jedynie pierwsze lata działalności po drugiej wojnie światowej pokazują większe aspiracje naukowe w tekstach publikowanych na łamach „Ruchu”. Zbliżają się one wówczas do poziomu artykułów zamieszczanych w „Muzyce”, która do dziś utrzymała swój profil naukowy. Pod koniec lat 50. „Ruch Muzyczny” zaczął ewoluować w kierunku popularnej publicystyki muzycznej, co można zaobserwować na przykładzie piśmiennictwa poświęconego Moniuszce. Na łamach „Ruchu” publikowano felietony, wywiady z reżyserami (Maria Fołtyn) i muzykologami (Witold Rudziński), recenzje i dłuższe artykuły, których obecność dyktowana była głównie datami kolejnych rocznic.

Specjalne miejsce w publicystyce Moniuszkowskiej zajmują felietony Zygmunta Mycielskiego, redaktora naczelnego „Ruchu Muzycznego” w latach 1960-1968. W tekstach tych zajmuje się on walorami artystycznymi dzieł Moniuszki, odrywając je od wartościowania zgodnie z kryteriami narodowości. Na boku pozostawia wszelkie dyskusje nad docenianiem, usprawiedliwianiem czy negowaniem Moniuszki. W ocenie kieruje się on wyłącznie wewnętrznymi przekonaniem. W gąszczu wielu wypowiedzi ujmująco brzmią słowa:

Czy był grany za granicą, czy się podobał, co o nim napisał Mooser i dlaczego nie wspomina o nim Adorno? Wszystko to bardzo mnie interesuje, ale nie może mnie wzruszać, bo wzruszać mnie może tylko to,

co mnie samego naprawdę wzrusza. A pieśni Moniuszki, gdy je śpiewa w dodatku Bandrowska, szalenie mnie wzruszają⁷³.

Krytycy piszący o Moniuszce na łamach „Ruchu Muzycznego” starają się też dystansować od dotychczasowych, zwłaszcza młodopolskich i międzywojennych sporów o to, czy kompozytor ten zasługuje na podziw za zaangażowanie w sprawy polskie i pozostanie w Warszawie, czy na potępienie z racji zaściankowości myślenia i epigońskiego charakteru muzyki. Obiektywnie próbuje sytuację oceniać Tadeusz Kaczyński:

Kraszewski nakłaniał Moniuszkę, aby »zniżył się do ogółu i uczynił łatwym«. O to »zniżenie« następne pokolenia miały do Moniuszki największą pretensję. Sikorski nazwał go twórcą opery narodowej, Chybiński po latach odebrał mu ten tytuł, Wrocki ogłosił go »księciem« a Hulewicz »królem« pieśni polskiej, Mieczysław Karłowicz odmówił utworom wokalnym Moniuszki głębszej wartości; Jachimecki uznał go par excellence za narodowego, Kisielewski zakwestionował istnienie pierwiastka polskiego w jego muzyce⁷⁴.

Niezależnie od tych wypowiedzi weterani krytyki operowej i znani „moniuszkołodzi”, jak Kański i Rudziński, podtrzymywali dotychczasowe stanowiska wyrażane w latach wcześniejszych, w świetle których kompozytor ten jest ojcem polskiej opery narodowej pragnącym w trudnych dla narodu czasach podtrzymać go na duchu i pokrzepić zbolące serce, kultywującym szacowną tradycję sarmacką i piętnującym naleciałości obcych kultur, szczególnie czułym na sprawę chłopską i idee demokratyczne.

W tekstach publikowanych w „Ruchu” są odnotowywane i oceniane premiery dzieł Moniuszki, ukazują się relacje z Ubiela, jak również

⁷³ Z. Mycielski, *Notatnik muzyczny. Moniuszko*, [w:] „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 7, s. 10.

⁷⁴ T. Kaczyński, *Miejsce Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1961, nr 6, s. 9.

podejmowane są próby całościowej oceny twórczości. Nowość stanowią artykuły fachowe, muzykologiczne *sensu stricto*, które od czasu do czasu pojawiają się na kartach tego pisma (jak cykl artykułów Erwina Nowaczyka o pieśniach Moniuszki⁷⁵), choć celuje w nich poświęcony historii i teorii muzyki, wydawany przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk kwartalnik „Muzyka”. To tam można znaleźć profesjonalne omówienia poszczególnych kompozycji, jak i spojrzeć na zagadnienia gdzie indziej nieporuszane: problem wydawnictw, korespondencji czy obecności repertuaru Moniuszkowskiego w obiegu artystycznym odległych rejonów geograficznych⁷⁶.

Lektura prasy z okresu 1945-1989 wskazuje, że recepcja Stanisława Moniuszki jest zjawiskiem złożonym i niejednoznacznym. Bez wątpienia poszerzeniu uległo spektrum wątków i zagadnień dotyczących życia i twórczości kompozytora. Warto dodać, że opozycja stanowisk estetycznych w odniesieniu do jego muzyki, tak wyraźna w okresie wcześniejszym, traci teraz swoje ostre kontury. Oceny dorobku i znaczenia Moniuszki są znacznie bardziej wyważone, pojawiają się propozycje zobiektywizowania ocen. Dawniejsze podejścia nie znikają jednak całkowicie; wielu autorów żywi przekonanie o szczególnej roli tego kompozytora w procesie budowania poczucia tożsamości

⁷⁵ Zob. E. Nowaczyk, *Moniuszko nieznany*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1972, nr 20, s. 12-13; Idem, *Moniuszko nieznany (II)*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1973, nr 5, s. 16-17; Idem, *Moniuszko nieznany (III)*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1973, nr 6, s. 16-17.

⁷⁶ Zob. m.in. K. A. Mazur, *Berlińskie pierwodruki Stanisława Moniuszki*, [w:] „Muzyka” 1967, nr 2, s. 70-75; B. Obara-Jędrzychowska, *Pieśni Moniuszki na Syberii w świetle listów rodziny Romerów*, [w:] „Muzyka” 1987, nr 4, s. 29-38; T. Chylińska, *Metodologiczne założenia wydań źródłowych dzieł Szymanowskiego, Wieniawskiego i Moniuszki*, [w:] „Muzyka” 1970, nr 4, s. 114-117; K. A. Mazur, *Badania księgoznawcze nad pierwodrukami Moniuszki*, [w:] „Muzyka” 1970, nr 3, s. 80-82.

narodowej Polaków. Wiele nadal ubolewa, że z powodu braku nowatorstwa warsztatu kompozytorskiego Moniuszko nie był w stanie nadać polskiej muzyce prawdziwie europejskiego charakteru.

Rozdział trzeci

Mitologizacja Moniuszki w literaturze naukowej i popularnonaukowej

Najwcześniejszą publikacją poświęconą Moniuszce jest wydana w niedługi czas po śmierci kompozytora książka Aleksandra Walickiego pt. *Moniuszko*. Ukazała się ona w 1873 roku, a cenna jest z kilku powodów. Autor pracy pozostawał przez lata bliskim znajomym kompozytora, co nadaje zapisanym przez niego słowom szczególny status wiarygodności. Jako świadek wielu opisywanych przez siebie sytuacji oraz powiernik Moniuszki, z którym ów dzielił się refleksjami i emocjami, Walicki pełni rolę godnego zaufania przewodnika po Moniuszkowskim świecie. Dodatkowo wydanie książki w rok po śmierci kompozytora powinno nadawać zawartym w niej wspomnieniom walor prawdziwości. Od zgonu kompozytora nie upłynęło wiele czasu, istnieje zatem duże prawdopodobieństwo, że Walicki zachował jeszcze wierność faktom w opisach i relacjach.

Takie mogą być oczekiwania czytelnika w momencie sięgania do najwcześniejszej biografii Moniuszki. Przychodzi jednak po lekturze pewne rozczarowanie, gdyż mimo obietnic autora dotyczących zamiaru wykorzystania szeregu nieznanых materiałów, do których ów miał dostęp, zapisków, pamiętników, korespondencji, trudno znaleźć podczas lektury ową obfitość źródeł. Wprawdzie sam Walicki zaznacza we wstępie: „nie mam bynajmniej na celu zbadania i ocenienia dzieł naszego kompozytora” oraz że „nie mało też faktów tu braknie, lecz wolałem je pominąć, niż podać błędnie”¹, to jednak

¹ Zob. A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 1-2.

poważne ograniczenie się w kwestiach faktografii do czasów warszawskiej premiery *Halki*, a w opiniach – do własnych w większości refleksji oraz wyjątków z listów Moniuszki – pozostawia duży niedosyt. Do niewspółmiernych w stosunku do efektów aspiracji autora miał już zastrzeżenia kolejny z badaczy życia i twórczości Moniuszki, Bolesław Wilczyński. W niezwykle emocjonalnych słowach wyraził się odnośnie pracy Walickiego:

Aleksander Walicki, szkicując w krótkim zarysie postać Moniuszki, uprzedza, że w danej książeczce należy cenić jedynie materiał do zużytkowania. (...) Chodziło mu nie o wykaz działalności i krytyczną ocenę dzieł, lecz głównie o wiązkę szczegółów źródłowych, które mogłyby posłużyć jako wskazówki przy badaniu przedmiotu samego. Czy one starczą dla badacza? Autor życiorysu miał posiadać wielki zbiór dokumentów, korespondencji i notatek odnośnych, a nadto, jako wtajemniczony przez przyjaźń, mógł zgromadzić wiele spostrzeżeń osobistych i utworzyć całość, zasługującą na miano pracy źródłowej. (...) Bądź co bądź jego materiał nie zachęca do syntezy piśmienniczej, albowiem grzeszy brakiem dostatku, wagi i różnic w szczegółach, dość pobieżnie rozpostartych na szerokiej skali rodowodu².

Trudno nie zgodzić się z Wilczyńskim, choć zarówno ton, jak i zawartość merytoryczna jego książek, jak się niebawem okaże, pozostawiają również wiele do życzenia.

Pierwsze prace poświęcone Moniuszce (Walickiego i Wilczyńskiego) stanowią jakby oddzielną grupę w i tak nielicznym zbiorze publikacji książkowych. Łączy je emocjonalny ton wywodzący się z romantycznej stylistyki i podobna do recenzji prasowych połowy XIX wieku kategoria

² B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko. Dziedzictwo, życiorys i muzyka. Zarys biograficzny*, Petersburg 1900, s. 6.

pozaracjonalna, duchowa odbierana jako wyznacznik prawdziwości. Druga książka Wilczyńskiego zaprojektowana jest wprawdzie jako wykład „psychosocjologii” kładący duży nacisk na próby naukowego wytłumaczenia geniuszu Moniuszki, jednak i ton, i słownictwo używane w pracy wskazują prawie wyłącznie na skłonności autora do egzaltacji. Odwoływanie się w wielu przypadkach do kategorii ducha, próby łączenia sfer biologii z psychologią okraszone metafizyką przybierają w jak najmniejszym stopniu wymiar naukowy, a odznaczają się raczej szaleńczą kwiecistością umysłu olśnionego genialnością swego własnego projektu:

Technika muzyczna – to system drgań i ruchów wielce złożony i rozległy. Wzięty ustrojowo i odnośnie do żywostanu osoby ludzkiej, on zajmuje środek w dziedzinie ćwiczeń duchowo-cieleśnych, jakoby łącznik psychofizyczny, zdolny wyrażać równowagę układu mięśnio-nerwowego, nie łatwą do zachowania pomiędzy intelektualizmem czystym a objawami woli czynnej. Technika muzyczna odpowiada dwustronnej budowie człowieka, o ile obejmuje żywy całokształt treści i formy, pracy wewnętrznej i automatyzmu, dynamiki umysłowej i sił mechanicznych, jak gdyby pośredniczyć miała w imię ideomocy, która nas strzeże od ciężarów wyłącznych na jedną lub drugą stronę. Bo czemuż jest ta muzyki złożoność, co wzrusza potęgą polifonii, harmonii i wszechmiary doskonałej, co wskroś przenika postaciowaniem lirycznym, a podusza charakterystyką figur, rytmów, iloczasów i nacisków, ładem synchronii i symetrii, barwami brzmień i logiką związków? Niewątpliwie jest ona grą ideomocy piękną i uroczą, wzywającą do współuczestnictwa poczet władz i czynników: zmysły, wyobraźnię, pamięć i uwagę, inteligencję, fantazję i tajne państwo uczuć³.

Słowa te, jak i całość wywodów Wilczyńskiego zawartych w obu pozycjach poświęconych Moniuszce to, jak je nazwał Henryk Opieński, „egzaltowane

³ B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 44.

monografii o »laurowo-ciemnym stylu«⁴. Podobnie jak publikacja Walickiego, książki Wilczyńskiego niewiele wnoszą do badań nad życiem i twórczością Stanisława Moniuszki. Pozostają jednak cennym świadectwem epoki, a w jeszcze większym stopniu świadomości dziewiętnastowiecznych Polaków dotyczącej roli, jaką kompozytor odegrał w polskim społeczeństwie. Mocno wyrażane przeświadczenie o jego misji społecznej wsparte przekonaniem co do geniuszu i nadludzkich wręcz przymiotów najsilniej odznacza się właśnie w tej części pism. W największym stopniu wpłynęło też na późniejsze postrzeganie kompozytora, wprowadzając do dyskusji o jego postaci i dorobku trwały element wieszczby i profetyzmu. Jak pokazują przykłady, stało się to początkiem Moniuszkowskiej mitologii, w której na stałe znalazło miejsce kilka wątków. Późniejsze teksty wielokrotnie do nich sięgały, uznając za kluczowe dla istnienia Moniuszki w kulturze.

Pochodzenie

Mit Moniuszki jako kompozytora narodowego zaczyna się kształtować w recepcji prasowej jeszcze za życia kompozytora. Publikacje książkowe natomiast przejmują wykształcone do 1872 roku schematy myślenia i zaczynają legendę wieszcza na własną rękę wzbogacać. W żadnej z późniejszych prac nie zostanie postać Moniuszki przedstawiona tak baśniowo i idealistycznie, jak właśnie w pracach Walickiego i Wilczyńskiego. Proces mitologizacji przebiega

⁴ Zob. J. Mianowski, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska (red.), Poznań 2000, s. 148.

w nich wzdluż kilku tematów, wśród których w największym stopniu idealizowany jest wątek przeszłości kompozytora. W obu książkach wiele miejsca zajmuje przedstawienie jego rodowodu, naszkicowanie przeszłości rodziny Moniuszków i umiejscowienie na tym tle wspaniałej sylwetki wieszczki narodowego.

Napisał Walicki we wstępie do swej pracy: „tradycje rodzinne, osoby go [Moniuszkę – przyp. AT] otaczające, słowem cała atmosfera, w której się wychował, wpływały silnie na ukształtowanie jego uczucia i myśli. Sądzę więc, że niepodobna poznać dokładnie ducha jego kompozycji, nie zszedłszy do źródeł tych czynników, które je wytworzyły”. Podobne stanowisko znaleźć można w słowach hasła encyklopedycznego napisanego przez Oskara Kolberga do wielkiej encyklopedii Orgelbranda, dla których znamienne jest odwołanie się do genealogii kompozytora. Zabieg ten, powtórzony kolejno w kilku publikacjach odczytywać można jako jeden z podstawowych mechanizmów tworzenia legendy wieszczki. Píše Kolberg:

Wpływ otoczenia domowego korzystnie oddziaływał na wyobraźnię dziecka. Ojciec, zacny obywatel i dawny żołnierz, uosabiał niedawno zmarłą przeszłość⁵.

Odwołanie do przeszłości, znalezienie dla Moniuszki odpowiedniego miejsca w świetnej tradycji realizuje romantyczny postulat powrotu do źródeł podobnie jak w micie, który odwołuje się do „świętych początków”. Historia wielkich nazwisk gloryfikuje łączność z przeszłością, poszukując rodowodu ważnych postaci w odległych czasach. Wartościowe staje się to, co dawne, co powoduje, że tym gorliwiej rekonstruuje się genealogię herosów. Zabiegi te, jak

⁵ Zob. O. Kolberg, *Stanisław Moniuszko*, [w:] *Encyklopedia Powszechna*, T. X, S. Orgelbrand (red.), Warszawa 1901, s. 269.

pokazują przykłady książek Walickiego i Wilczyńskiego, mogły przybrać niekiedy groteskowe formy, gdyż owa gorliwość rekonstrukcji popchnąć mogła piszącego w niebezpieczną stronę konstruowania przeszłości. Znaczącą rolę odgrywały w tych działaniach zabiegi archaizacyjne połączone z zastosowaniem w narracji stylu biblijnego stosowanego przez wspomnianych autorów szczególnie w odniesieniu do przodków Stanisława Moniuszki, a zwłaszcza do postaci jego ojca i dziada. W książce Walickiego znaleźć można kilka pysznych fragmentów opisujących postać i charakter Stanisława Moniuszki, dziadka, po którym kompozytor otrzymał imię:

Tak z postawy jak i z charakteru Sędziego przypominał postaci patryarchów biblijnych. Wzrostu był ogromnego, budowy atletycznej, siły olbrzymiej. (...) Po raz pierwszy nań spojrzawszy, widać było że to jest charakter silny, niezłomny, umysł jasno i zdrowo patrzący. W całej postaci widać było wielką stanowczość i powagę⁶.

Wnioskując na podstawie zastosowanych w opisie porównań, niewiele różni sędziego Moniuszkę od Mojżesza czy innych biblijnych proroków. Już sam wygląd zewnętrzny sędziego powinien wzbudzać odpowiedni szacunek, a jego wspaniały charakter bardziej przywołuje skojarzenia z postaciami świętych niż zwyczajnymi śmiertelnikami. Podobieństwo języka opisu do języka Biblii, jak i charakterystyczne dla narracji mitycznej obrazowanie sprzyja postrzeganiu rodziny Moniuszków jako na poły ludzkiej, na poły boskiej. W podobnym stylu opowiada Walicki historie i anegdoty z życia seniora rodu:

Dwór Śmiłowski przytyka do miasteczka, zamieszkałego przeważnie przez Żydów. Żydom tym pan Sędzia często bardzo wiele dobrego wyświadczał. Razu jednego się dowiedział, że kilku Żydów, którzy najwięcej mu dobrodziejstw zawdzięczali, w czymś go zdradzili, czy też coś na szkodę jego uczynili. Niewdzięczność taka srodze go obeszła. Zawoławszy Żydów

⁶ A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 9.

do siebie i przekonawszy o ich niewdzięczności, pan Sędzia w uniesieniu, chociaż nigdy nie kłął, wyrzekł te słowa: »Bodajby wasze miasteczko piorun spalił!« Było to 20 lipca 1798 roku. Może nie więcej jak w godzinę po tem przekleństwie, niebo się zachmurzyło, nadeszła burza, i piorun w miasteczko uderzył⁷.

Język książki Walickiego przywodzi na myśl styl biblijnych przypowieści, a przedstawiona w nich postać przodka kompozytora odznacza się dużym współczynnikiem cudowności. Stanisław Moniuszko senior postępuje podobnie do nauczającego za pomocą przypowieści Jezusa, a w historii z piorunem jest prawie tak wszechmocny, jak starotestamentowy Bóg. Potrafi jednym zdaniem zesłać karę na swych poddanych, ale też, podobnie jak Bóg, nie jest mściwy. Wybacza, bo szanuje sobie podległych, kocha ich mądrą miłością. Ciągnie swą opowieść Walicki:

Można było sobie wyobrazić przerażenie człowieka tak mocnej wiary. Najmocniej był przekonany, że to jego zakłęcie piorun sprowadziło. Ilu mógł tylko zebrać i ze dworu, i na polu pracujących robotników, wszystkim rozkazał spieszyć na pomoc miasteczku. Ale trudna obrona, wiatr silny płomień rozdyma i niesie pożar na dwór pana Sędziego. Nareszcie ktoś donosi, że się gumno dworskie już pali, więc może zwołać ludzi z miasteczka, żeby dwór ratowali? - Nie wolno! – krzyknął pan Sędzia. – niech miasteczko ratują. Gumna ratować nie wolno! Ulżyło mu, że zasłużoną karę już odbiera⁸.

Nadludzkie cechy dziada Moniuszki docenione zostały również przez Wilczyńskiego, który uzupełnił dodatkowo ten wizerunek o rysy wielkich herosów antycznych i niezłomnych rycerzy średniowiecza:

Pan Stanisław, istny typ bohaterów starożytnych, mógłby na scenie życia odegrać rolę epicką, lecz do komedyi salonowej ani też do idylli mdłej

⁷ Ibidem, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 18.

i nijakiej nie nadawał się wcale. To była postać posągowa, jasna, widna i wielce czynna, rada zamieszkiwać państwo własne, chociażby z trudem niezmiernym, byle przez się stworzone⁹.

Wilczyński wyposażył Moniuszkę seniora w cechy typowe dla średniowiecznych wojów. Przypisał mu zalety, które swego czasu eksponował etos rycerski – prawość, niezłomność, odwagę, bezkompromisowość w dążeniu do prawdy. Kopiowane ze średniowiecznych eposów (jak *Pieśń o Rolandzie*) czy wspaniałych postaci historycznych (m.in. polski rycerz średniowieczny, Zawisza Czarny, który przez swą prawość stał się z czasem bohaterem jednego z przysłów) cechy kształtują wizerunek sędziego Moniuszki na godną naśladowania postać. To z kolei legitymizuje jego potomka, kompozytora, który dzięki tak zacnej genealogii jest jakby predestynowany do pełnienia roli wieszcz.

W świetle tych entuzjastycznych wypowiedzi o przodkach po Moniuszce, kompozytorze, należy się niejako spodziewać kontynuacji owej świetnej tradycji. Niestety, przytoczone przez obu autorów opisy wyglądu zewnętrznego twórcy, który posturą nie wzbudzał podziwu i urodą nie przyciągał uwagi płci pięknej, nie sugerują, jakoby w kwestii fizyczności był kompozytor kontynuatorem tego marszu zwycięstwa zapoczątkowanego przez dziadka. Spieszą jednak obydwaj zaraz z zatuszowaniem wywołanego w czytelniku wrażenia, że być może wspaniały pejzaż rodzinny, tak pieczołowicie odmalowywany przez autorów prac, a mający na celu uświadomienie, jak ważną już z racji pochodzenia był Moniuszko postacią, może się zachwiać w posadach. Wszelkie fizyczne ułomności kompozytora rekompensuje, w ocenie tych dwóch autorów, przebogate wnętrze i życie

⁹ B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 18.

duchowe. Charakter, w myśl zawartych w pracach opisów, odziedziczył Moniuszko po dziadku:

Czyniąc dobrze ludziom, bardzo często otrzymywał w zamian od nich niesprawiedliwość, krzywdę lub zdradę. Jednak chociaż mu się nieraz sposobność zemśczenia się na nieprzyjaciolach nasuwała, nigdy jej nie użył, lecz przeciwnie, starał się dobrem ze złe odplacić, i to za najwyższą zemstę uważał¹⁰.

Podobnie jak jego dziadka, kompozytora cechują niezwykle zalety. Wilczyński podziwia m.in. nadludzkie wręcz zdolności regeneracyjne młodego Moniuszki, który po chorobie tak oto odzyskiwał siły:

Otóż, gdy niemoc ustąpiła, a organizm jął odzyskiwać stratę i naprawiać szkodę, wynagradzając przerwę szybkimi ruchy w kierunku równowagi, wtedy wśród otoczenia powstawał młodzieniec odrodzony, niby zdobywca, gotów coraz dzielniej występować w obronie czci własnej (...). Nikt mu nie uciskał serca, nie gniótł piersi, nie psował krwi, nie kurczył mięśni, nie drażnił nerwów; nikt władcy Śmiłowickiemu nie przeszkadzał obejmować coraz szerszych granic świata idealnego (...)¹¹.

Wyposażony w nadzwyczajną moc kompozytor prezentuje się w oczach czytelników jako predestynowany do roli przewodnika duchowego narodu. Mimo, że nie odznacza się posturą herosa, jego niezłomny charakter i moc odradzania się jak feniks z popiołów dowodzi, że jest to człowiek, na którym naród może polegać. Taka konstrukcja wizerunku sugeruje, że skoro sam jest w stanie przezwycięzać przeciwności losu z tak wspaniałymi rezultatami, to i przeszkody o zasięgu ogólnonarodowym mogą zostać z jego pomocą przełamane. To on może poprowadzić naród do wolności.

¹⁰ A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 49.

¹¹ B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 68.

Oprócz cech charakteru jest też Moniuszko przedstawiany jako świadomy ciągłości historycznej i tradycji narodowej. Bardzo dużo czyta, przede wszystkim sięgając do pozycji wzmacniających poczucie polskiej tożsamości narodowej. Jak zauważył Jan Kleczyński w szkicu opublikowanym kilka dni po śmierci kompozytora na łamach czasopisma „Bluszczy”:

(...) Moniuszko wcześniej napawał się tradycjami umysł uszlachetniającymi – chętnie wczytywał się w stare kroniki, i w dzień swojej nagłej śmierci zaglądał jeszcze podobno do Długosza¹².

O mitologizującym wymiarze tym podobnych wypowiedzi świadczą użyte w nich środki, w przeważającej mierze literackie, zasadzające się na odpowiednim operowaniu językiem i stylem wypowiedzi. Wskazany na przykładach mechanizm mitologizacji postaci opiera się na transpozycji typu narracji i obrazowania typowego dla mitu na pole prozy historycznej¹³. Proces mitologizacji przebiega tu w sferze języka, a polega na modyfikacjach dokonywanych w obrębie metajęzyka. Typowe dla narracji mitycznej jest też maksymalne skrócenie dystansu czasowego, a także chwyt stylistyczny, jak hiperbolizacja i eufemizacja. Na mocy tych zabiegów Stanisław Moniuszko może być przedstawiony jako wspaniały mąż, mędrzec ogarniający dzieje, piewca początków i przewodnik narodu. Możliwe stają się odległe porównania do legendarnych herosów, które mają za zadanie umocować postać Moniuszki w pochodzie wielkich nazwisk i wpisać go w siatkę wartości oznaczonych jako kluczowe dla Polaków. Taki proces najsilniej uwidacznia się w pierwszych

¹² J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Bluszczy” 1872, nr 25, s. 194.

¹³ Myślenie narracyjne postrzegane jest przez niektórych badaczy ponowoczesności (m.in. Rolanda Barthesa) jako pozostałość myślenia mitycznego – przyp. AT. Zob. R. Barthes, *Dyskurs historii*, Krzysztof Jarosz (przeł.), [w:] „Er(r)go” 2001, nr 3, s. 105-115.

większych pracach, których autorzy idealizują przodków kompozytora, odwołując się do stylu Biblii czy średniowiecznych eposów rycerskich. W obrębie zmian językowych mamy tam do czynienia przede wszystkim ze stylizacją archaizującą i zawieszeniem ciągów przyczynowo-skutkowych.

Rodzina

W panoramie stosunków rodzinnych, które ukształtować miały Moniuszkę na świetlaną postać polskiej kultury niebagatelną rolę odegrały przykłady stryjów kompozytora. Wszyscy piszący o nim autorzy poświęcają środowisku rodzinnemu część swoich prac, kładąc nacisk na wpływ przede wszystkim trzech spośród pięciu braci ojca kompozytora. Najjaśniej świecącą gwiazdą w rodzinie Stanisława jest postać Dominika Moniuszki (1788-1848), osoby ważnej także dla przemian społecznych na wileńszczyźnie, który, jak pisze Aleksander Jelski, „dostrzegłszy wcześniej głęboką przyczynę upadku społeczeństwa w gnębieniu ludu, (...) by lud podźwignąć ze strasznej niedoli i zdziczenia, gotował się do tego z namaszczeniem myśliciela i z zaparciem się nawet własnego szczęścia”¹⁴.

Gruntownie wykształcony absolwent Uniwersytetu Wileńskiego ze stopniem doktora obojga praw i uczestnik kampanii napoleońskiej nowocześnie patrzył na sprawy społeczne i na tej niwie realizował swoje postępowe pomysły. Zasłynął oczyszczaniem na własną rękę chłopów z należących do niego wsi, a jego sława szybko wykroczyła poza granice

¹⁴ A. Jelski, *Dominik Moniuszko*, [w:] *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek XIX wieku*, t. I, Warszawa 1901, s. 324.

powiatu. Dzięki swemu przedsięwzięciu wpisał się Dominik w historię polskiej drogi do nowoczesności. Podzielił pomiędzy przynależnych mu chłopów swój majątek, zorganizował w Pocieczole i Radkowszczyźnie dwie szkoły dla włościańskich dzieci i starał się zaprowadzić nadzór na kształt samorządu gminnego. Mimo, że w owym czasie kilku zapaleńców podjęło się podobnego zadania, to jednak ich projekty szybko poniosły fiasko, a Dominik doprowadził swój pomysł do rozkwitu i dokąd żył, uwłaszczeni chłopci z powodzeniem gospodarowali w nowych warunkach. Jedynym przeciwnikiem demokratycznych poczynań Dominika był Czesław, ojciec przyszłego kompozytora, który na kartach pamiętnika ganił wywrotowe pomysły brata, zrzucając je na karb egzaltacji i krótkowzroczności. Gdy po śmierci Dominika szkoły zaczęły stopniowo podupadać, nie krył swojej satysfakcji z obrotu spraw. Zdaniem Czesława, podobny eksperyment z natury swej miał wiele minusów, zatem jego upadek potwierdził tylko słuszność wcześniejszych obaw brata. Paradoksalnie jednak to właśnie Czesław wystawił Dominikowi pośmiertnie pomnik, z czasem łagodząc swoje nastawienie do jego społecznikowskiego zacięcia¹⁵.

Jako drugi spośród stryjów Moniuszki mających wywrzeć wpływ na charakter i przekonania kompozytora wymieniany jest Kazimierz (1795-1836), także doktor obojga praw na Uniwersytecie Wileńskim, wielki miłośnik książek i zapalony botanik. Mianowany został po studiach kuratorem honorowym szkół laudańskich w powiecie ihumeńskim, a w późniejszym czasie książę Adam Czartoryski powierzył mu funkcję kuratora i wizytatora szkół na Litwie i Wołyniu¹⁶. Oprócz bogatego arboretum posiadał również okazałych

¹⁵ Zob. A. Jelski, op. cit., s. 323-326; W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, Kraków 1955, s. 10-17.

¹⁶ Zob. W. Rudziński, op. cit., s. 18.

rozmiarów bibliotekę, którą na łożu śmierci miał przekazać jedynemu bratankowi, Stanisławowi¹⁷.

Wszyscy z piszących o stryjach Moniuszki zgodni są, że obok Dominika to Kazimierz wywarł na osobowość kompozytora największy wpływ. Grono to dopełnia jeszcze postać Ignacego Moniuszki (1787-1869), absolwenta filozofii na Uniwersytecie Wileńskim, a później najbardziej z całego rodzeństwa zaangażowanego w kampanię napoleońską. Gdy Napoleon Bonaparte wydał pozwolenie na formowanie przez „najwybitniejszych obywateli” własnych oddziałów wojskowych, własnym sumptem wystawił wówczas 21. pułk strzelców konnych. Nieco wcześniej Ignacy witał Napoleona jako marszałek powiatowy szlachty w Radzie Tymczasowej Wilna, która później przekształcona została w Rząd Tymczasowy¹⁸.

Pozostali stryjowie Moniuszki, Józef i Aleksander, nie dokonali w swoim życiu rzeczy o podobnej wadze i podobnie spektakularnych, jak wymienieni wcześniej, jednak kontaktowanie się Moniuszki z nimi na pewno w jakimś stopniu uformowało jego spojrzenie na życie i sztukę. Józef bowiem organizował często domowe przedstawienia teatralne, na które zapraszał nie tylko członków rodziny, sąsiadów i znajomych, ale ponoć także okolicznych chłopów, których traktował na równi z wyżej od nich postawionymi. Aleksander

¹⁷ Zob. St. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1928, s. 13; H. Opieński, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów 1924, s. 15; W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. I, op. cit., s. 18-19. Testament Kazimierza uwzględnił najprawdopodobniej wyłącznie Stanisława Moniuszkę. Zob. Niepodpisany list, [w:] St. Moniuszko, *Materiały dotyczące rodziny. Różne*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24485 (WTM D-78).

¹⁸ Zob. D. Nawrot, *Litwa i Napoleon w 1812 roku*, Katowice 2008, s. 237, 257, 311, 561-564. Por. W. Karczmarczyk, A. Paczuski, *Albumy Moniuszki*, [w:] <http://napoleon.org.pl/ksiazki/moniuszko1.php> (wejście 26.04.2012 r.)

z kolei prawdopodobnie najwięcej czasu poświęcił Stanisławowi i to dzięki niemu mógł kilkunastoletni Moniuszko zwiedzić Wilno, podczas której to wycieczki poznał swoją przyszłą żonę, Aleksandrę Müllerównę.

Szkicowany w pracach Walickiego, Opieńskiego i Rudzińskiego bogaty pejzaż relacji Moniuszki ze stryjami i ich poważny wkład w proces kształtowania jego charakteru, osobowości i światopoglądu wydaje się być istotny również z punktu widzenia opinii późniejszych pokoleń dotyczących zaangażowania kompozytora w sprawy narodu. W pierwszych pracach wyczuwalny jest ton romantyczny, który każe patrzeć na uwłaszczeniowe eksperymenty Dominika jak na zachowanie o znamionach fanaberii a nie wyraz realnych przekonań konsekwentnie zrealizowanych w praktyce. Doceniają wprawdzie autorzy nowatorski pomysł rozdziału majątku między chłopów, jednak przebija czasem z tych wypowiedzi ton niedowierzania, że w odległych zakątkach pomiędzy Mińskiem a Wilnem mógł się w czyjejs głowie zrodzić podobny pomysł. Obraz Dominika uzupełnia w swej pracy z 1924 roku Henryk Opieński, dając jednak upust swoim osobistym przekonaniom, gdy przy opisie eksperymentu ucieka się do terminu „tendencyjny demokratyzm”¹⁹.

Wśród piszących o kręgu rodzinnym kompozytora przypadek Czesława Moniuszki wprowadza rysę w nieskazitelny obrazie niezłomnych stryjów, których zasługi zarówno dla społeczności lokalnej, jak i szerszych kręgów społecznych wzmacniają wizerunek kompozytora jako wieszcz. Ojciec miał prawdopodobnie największy wpływ na wychowanie dziecka i był najbliższy późniejszemu kompozytorowi. A jak piszą o nim biografowie Moniuszki, z całego liczego rodzeństwa Czesław był najmniej wybitną postacią. Nie posiadał ani talentów artystycznych, ani organizacyjnych. Nie wsławił się

¹⁹ Zob. H. Opieński, op. cit., s. 16.

żadnym na szerszą skalę zakrojonym przedsięwzięciem (co już odróżniało go od Dominika, Kazimierza czy Ignacego), próby artystyczne w zakresie rysunku i malarstwa nigdy nie wyszły poza działalność amatorską, a jego nieumiejętność gospodarowania przyczyniła się do doprowadzenia rodzinnego majątku do kompletnej ruiny. W sytuacji, gdy jako jedyny spośród dziesięciorga dzieci sędziego Moniuszki mógł pochwalić się męskim potomkiem, co według ówczesnego prawa spadkowego czyniło z przyszłego kompozytora ważnego dziedzica fortuny dziada pomnożonej przez jego synów, niegospodarność i trudny charakter Czesława doprowadziły do tego, że sprawy majątku ciągnęły się przez całe życie Stanisława, zmuszając go po wielokroć do regulowania licznych długów i innych finansowych zobowiązań.

Niekiedy autorzy próbują rehabilitować Czesława w oczach czytelnika, co sprawia wrażenie działania nastawionego specjalnie na oczyszczenie samego kompozytora i uprawomocnienie jego pozycji wieszczą. Pojawiają się zatem wypowiedzi o zdolnościach oratorskich Czesława, dzięki którym świetnie mógł przekazać synowi wiedzę historyczną, malowniczo opowiadając o czasach swej służby wojskowej podczas kampanii napoleońskiej²⁰. Właśnie służba wojskowa stała się powodem bliższego zajęcia się przez niektórych badaczy postacią Czesława i jego stosunkiem do władzy. Jak pokazuje dokument przez niego pozostawiony, wierszowany poemat o kampanii 1812 roku, w którym Czesław opisuje swoje perypetie wojenne, jego stanowisko nie jest w kwestii Rosji jednoznaczne. W poemacie, notabene wątpliwej wartości artystycznej,

²⁰ Zob. A. Walicki, op. cit., s. 27-28; A. Poliński, *Moniuszko*, Warszawa – Kraków – Kijów 1914, s. 10. Świadcstwo nominacji na kapitana regimentu litewskiej kawalerii konnej z dn. 19.11.1812 roku, zob. St. Moniuszko, *Materiały dotyczące rodziny. Czesław*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24481 oraz Mf. 4649.

odmalowuje swoje czyny patriotyczne, służbę u boku Napoleona, a jednocześnie pozytywnie odnosi się do cara Aleksandra I i jego sposobów rządzenia:

Panowanie Cesarza Aleksandra I pamiętne z dobroci a szczególnie z łask świadczonych Litwinom. Odrodzenie Ojczyzny lubo było pożądanym, powszechnie jednak przychylnością jaką zjednał w Litwie, tyle do Jego osoby przywiązywało, iż przyjście z wojskiem Napoleona I nie zmieniło ale owszem ugruntowało. A tym bardziej najście wojsk różnorodnych²¹.

Tego typu wyznania spotkały się ze zdecydowanym sprzeciwem późniejszych badaczy, wśród których najbardziej dziwił się Czesławowi Henryk Opieński, upatrując w jego słowach przejawów postawy lojalistycznej. W swojej książce pisał ironicznie o stosunku Czesława do caratu, który, wprawdzie nie wprost, ale stwierdzić to można, wnioskując z tonu wypowiedzi, ocenił jako daleko posunięty oportunizm. Wymawiał Opieński Czesławowi, że po przeniesieniu się wraz z rodziną w 1827 roku do Warszawy opuścił ją tuż przed wybuchem Powstania Listopadowego, by powrócić w rodzinne strony. Píše w swej pracy:

p. Czesław nie zdawał się być wielkim zwolennikiem rewolucyjnych poczynąń, skoro jako były oficer Armii Napoleońskiej, w pełni sił czterdziestoletni mężczyzna, zamiast sam skierować się do Wilna i dalej »ku Koronie«, pojechał na jesieni 1830 r. z rodziną do Mińska²².

Przytacza też w dalszych słowach wypowiedź samego Czesława, który z całej zawieruchy lat 1830-1831 za największą jakoby klęskę w tej części Europy uważał epidemię choroby zakaźnej:

Rewolucja 1831 r. poruszyła całą Rosję; y kraje Litewskie od scen wojennych nie były wolnemi; kaźden ciekawy znajdzie opisanie w dziełach

²¹ Cz. Moniuszko, *Rok 1812. Poemat*, rkp. 362/M i 364/M, Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Tekst dostępny także na stronie: <http://napoleon.org.pl/ksiazki/moniuszko2.php>

²² H. Opieński, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów-Poznań 1924, s. 9.

za granicą y w kraju drukowanych. Mnie tylko pozostaie wspomnienie o ile nas dotknęła ta smutna klęska, która była połączoną... (z wybuchem? brakuje słowa) powszechnej zarazy, Cholerą zwaną. Ona może skrycie jad swój rozlała y wzburzyła umysły, które cały kray w tak smutną klęskę pogrążyły²³.

W pracach takich jak książka Opieńskiego, pisze się o postawie Czesława z niechęcią, często na ten temat ironizując. W innych przypadkach nie pisze się wcale, ograniczając wywody poświęcone rodzicom kompozytora na skromnym stwierdzeniu, że Czesław nie poszedł w ślady swych braci. Akcentuje się przy tym ogromny wpływ stryjów na charakter i późniejsze przekonania Stanisława, pozostawiając jego ojca w cieniu niedopowiedzeń. Szerzej omawia ten temat Witold Rudziński, nie szczędząc Czesławowi słów krytyki mimo starań o jak najdalej posunięty obiektywizm.

Tak negatywnie wyrażona ocena ojca Moniuszki może nasuwać pytanie o stosunek do władz zaborczych jego syna. Czy wychowany w atmosferze braku sprzeciwu wobec caratu Stanisław mógł wykształcić postawę patriotyczną, której osią byłby opór w stosunku do polityki caratu? Chcąc zachować obiektywizm, należy dopuścić taką możliwość. Często wszak zdarza się, że ideały jednego pokolenia są z determinacją odrzucane przez potomków, zatem możliwe jest ukształtowanie charakteru Stanisława w opozycji do zachowawczego także pod względem politycznym Czesława. W przypadku tego kompozytora przeciwwagą dla niejednoznacznej dla autorów postawy ojca stanowi osoba matki i jej wkład włożony w patriotyczne wychowanie syna.

²³ Pamiętnik Czesława Moniuszki, cyt. [za:] H. Opieński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 9.

Elżbieta Moniuszko z domu Madżarska pochodziła najprawdopodobniej ze Słucka lub jego okolic²⁴. Recenzenci prasowi i pierwsi biografowie Moniuszki przytaczają wielokrotnie opisy domu rodzinnego kompozytora, w którym matka uczyła syna gry na klawikordzie, posługując się do tego celu repertuarem *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza. Zbiór ten, opowiadający o przeszłości Polski w trzydziestu trzech „śpiewach” okraszonych komentarzem prozą miał być probierzem późniejszych silnych uczuć patriotycznych kompozytora. Byłoby to spełnieniem ambicji Niemcewicza podejmującego w 1808 roku wezwanie do spisania chwalebnych dziejów z historii Polski mających służyć za środek wychowania narodu zgodnie z oświeceniową konstatacją Piotra Skargi: „takie będą Rzeczypospolite, jakie ich młodzieży chowanie”. A zatem ujął Niemcewicz w formę wierszowaną doniosłe zdarzenia i ważne dla historii Polski postaci: władców (od Bolesława Chrobrego po Jana III Sobieskiego), wodzów i rycerzy (od Zawiszy Czarnego do Stefana Czarnieckiego), całość otwierała *Bogurodzica*, a zamykał „śpiew” pt. *Pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego*. Całości dopełniał szkic końcowy *Uwagi nad upadkiem i charakterem narodu polskiego*.

Projekt Niemcewicza w szybkim czasie przyjął się, mimo że, jak pisze Tomasz Kizwalter, prezentowane opinie i wybór opisanych dziejów są powierzchowne i jednostronnie przedstawione. Nie zmienia to faktu, że słowa autora: „wspominać młodzieży o dziejach jej przodków, dać jej poznać najświetniejsze narodu epoki, stowarzyszyć miłość ojczyzny z najpierwszymi pamięci wrażeniami, jest to nieomylny sposób zaszczepiania w narodzie silnego

²⁴ Zob. St. M. St., *O Moniuszce i jego rodzicach*, [w:] „Śpiewak” 1926, nr 5, s. 9-10.

przywiązania do kraju”²⁵ wcielone zostały w życie, co zauważył książę Adam Jerzy Czartoryski:

Śpiewy Niemcewicza nie mogły rozejść się między ludem i być przez niego pojęte i powtarzane (...), ale na klasę wyższą i średnią miały najzbawienniejszy wpływ. W salonach, w buduarach, u pięknych pań leżały *Śpiewy* rozwarłe na ozdobnych stolikach między zbytkowymi gracikami. (...) Wkrótce *Śpiewy* z wyższych salonów zstąpiły do domów szlacheckich; z Warszawy i z Krakowa zaszły nie tylko do miast prowincjonalnych, ale na wieś do państwa, a od dworu na folwarki (...). Nikt nie śmiał nie znać książki Niemcewicza i przyznać się do nieznajomości dziejów swego kraju²⁶.

W ten sposób patriotyczny program wychowawczy lansowany był również w rodzinie Moniuszków, do której szybko zbiór Niemcewicza trafił i z lubością wykonywany był przez matkę przyszłego kompozytora. Warto jednak w kontekście *Śpiewów historycznych* przypomnieć wizję patriotyzmu lansowaną zarówno przez autora zbioru, jak i znaczną część społeczeństwa w początkach XIX wieku. Julian Ursyn Niemcewicz był długi czas zwolennikiem polityki cara Aleksandra I, w którym upatrywał sprzymierzeńca niepodległościowych aspiracji Polaków. Za czasów jego panowania powstało Księstwo Warszawskie, w związku z czym wiązano z postacią tego cara nadzieje na odzyskanie upragnionej wolności. W miarę upływu czasu przychylne wobec Aleksandra I nastroje zaczęły się zmieniać, a to za sprawą zaostrzania polityki antypolskiej, eliminowania Polaków z urzędów, zakusów cenzurowania niezgodnych z prorosyjską linią tekstów kultury (jako zbyt patriotyczne *Śpiewy historyczne*

²⁵ T. Kizwalter, *Ludzie i idee Oświecenia w Polsce porozbiorowej*, Warszawa 1987, s. 150.

²⁶ Cyt. [za:] T. Kizwalter, op. cit., s. 153.

Niemcewicz zostały przez Nowosilcowa usunięte z listy lektur szkolnych²⁷). Rozczarowany Niemcewicz zalił się do księcia Adama Czartoryskiego z ogromnego zawodu, jakiego doświadczył ze strony cara.

Pamiętać należy, że książę Adam Jerzy Czartoryski pozostawał długo w przyjacielskich relacjach z Aleksandrem I, był również znajomym rodziny Moniuszków (mówi się o nim w kontekście postaci Kazimierza). Dlatego też wizja patriotyzmu oparta na trzeźwej ocenie sytuacji, realizm polityczny wyrażający się w niechęci do zrywów rewolucyjnych a kładący nacisk na dbałość o kultywowanie tradycji polskiej w aktualnie obowiązujących warunkach mogła być wyrażana także przez członków rodziny Moniuszków: przez Dominika, Kazimierza czy Aleksandra jako studentów i aktywnych działaczy środowiska wileńskiego, a zwłaszcza, jak widać na przykładzie pamiętników, przez Czesława. Dlatego też opinie Henryka Opieńskiego dotyczące antypatriotycznej postawy Czesława Moniuszki można podważyć. Wizja oświeceniowa, daleka od idealizmu, który stanowił będzie niebawem fundament koncepcji romantycznego patriotyzmu, może być właśnie tą formułą, do której bliżej było Stanisławowi Moniuszce. A zachowanie jego ojca, jak i jego późniejsze decyzje wcale nie muszą być odbierane jako wyraz ślepego lojalizmu. Zastanawiające jest tylko to, że o ile Niemcewicz i inni początkowi zwolennicy Aleksandra I z czasem poddali jego politykę daleko idącej krytyce, tak Czesław, jak wynika z pozostawionych przez niego pism, trwał niezmiennie przy swoich dawnych sympatiach politycznych. Taką postawę wyraża poemat *Rok 1812* pisany z perspektywy lat, w ciężkim czasie dla kultury polskiej. Czesław nie wyraża w żadnym miejscu sądów w odniesieniu do coraz bardziej

²⁷ Zob. Ibidem, s. 154.

represyjnej polityki caratu. Nadal z rozrzewnieniem wspomina szczodrość Aleksandra i świetność okresu jego panowania.

Twórca narodowy i polonofil

Istotny rozdźwięk zachodzi między opiniami wyrażanymi o Moniuszce w prasie, a tym, co możemy wywnioskować z przytoczonych w pozycjach książkowych danych. Jak starałam się pokazać w poprzednim rozdziale pracy, prasa polska na przestrzeni wybranego przeze mnie okresu akcentuje tezy o przejęciu się przez Moniuszkę kwestiami sprawiedliwości społecznej, o którą kompozytor miał walczyć przede wszystkim za pośrednictwem *Halki*. Piszono o wyczuleniu Moniuszki na sprawy narodu, o zaangażowaniu w kwestię odzyskania niepodległości, którą w zawołany sposób miał przedstawiać m.in. w operze *Straszny dwór*.

Biorąc pod uwagę relacje kompozytora ze stryjami, należy się zastanowić, na ile ich postawy światopoglądowe i domeny aktywności wpłynęły na rozumienie kwestii narodowych, a wśród nich przede wszystkim zagadnień odwołujących się do problemów społecznych (np. uwłaszczenia chłopów) oraz walki o niepodległość. Postawienie tych podstawowych, choć przez wiele lat niezadawanych pytań wynika z analizy wypowiedzi badaczy i krytyków, w których tematy te są stale obecne i stanowią oś dyskusji o Moniuszce w odniesieniu do kategorii narodowości w muzyce. Najbardziej szczegółowy opis aktywności społecznej Dominika przedstawia w swojej książce Witold Rudziński. Widzi on też jego działalność w najszerszej perspektywie. W emocjonalnych wypowiedziach pierwszych prac Walickiego i Wilczyńskiego Dominik Moniuszko jest przede wszystkim ukazany przez pryzmat demokracji,

którą, jeśli wziąć pod uwagę ton wypowiedzi obydwu autorów, owładnięty jest na sposób liryczny czy wręcz sentymentalny. Pisał Walicki:

Mając serce tkliwe i potrzebujące ciepła rodzinnego, wyrzekł się szczęścia tego i wcale się nie ożenił, gdyż w takim razie musiałby dbać więcej o szczęście i byt swej rodziny, niż o swych włościach, których tak ukochał²⁸.

W innym zaś miejscu:

Sam nieraz swym znajomym powiadał:

– Teraz mych postępów ocenić nie umięją, i jak waryata wyśmiewają, bo jeszcze widać nie pora, żeby się ludzie na tem poznali. Ale przyjdzie czas, kiedy wspomną o mnie, i kości moje odgrzebywać będą²⁹.

Jednak już praca Opieńskiego wprowadza do tej relacji nowy, wcześniej nieobecny ton próbujący znaleźć ideowy rodowód podobnych postaw:

Przedewszystkiem (sic!) rzuca się w oczy przy wysokim poziomie naukowym stryjów Moniuszki – ich tendencyjny demokratyzm, którego źródeł nie trudno się doszukać w umysłowości końca XVIII-go wieku, u nas tak silnie na księgach Jana Jakóba formowanej³⁰.

Wskazując na idee oświeceniowe jako kształtujące model postępowania stryjów Moniuszki Opieński daleki jest od ich afirmacji. W epoce racjonalizmu widzi raczej korzenie postaw, które poprzez charakterystyczną dla siebie zachowawczość doprowadziły do pogorszenia sytuacji politycznej kraju:

(...) z całej działalności społecznej wszystkich braci Moniuszków możemy wywnioskować, że wykonywali oni swem życiem przykazania nazwanego tak później realizmu politycznego. Przykazania te sprowadzać się mogły

²⁸ A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 22.

²⁹ Ibidem, s. 23.

³⁰ H. Opieński, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów 1924, s. 16.

do dwóch punktów: lojalności wobec rządzącej władzy i wytężona tak zwana organiczna praca »dla społeczności«³¹.

Pierwsze z owych „przykazań” zostaje natychmiast przez Opieńskiego zignorowane, gdyż w jednym zdaniu konstatuje on, że „pierwszy moment w życiu Stanisława Moniuszki żadnej prawie nie odgrywał roli, ponieważ trzymał się on z dala od polityki, a sympatie jego dla »stolicy« tj. Petersburga polegały wyłącznie na stosunkach artystycznych, jakie go z nią łączyły»³². Podkreśla natomiast społecznikowski wymiar twórczości: „jak tamci [stryjowie – przyp. AT] swoją ziemię, swoją wiedzę, tak on swoją sztukę poświęcił »społeczności«”³³.

Idee wieku światel zdają się odgrywać w światopoglądzie stryjów niezwykle ważną rolę. O ile może w odniesieniu do Dominika nie mamy bezpośrednich dokumentów mówiących o jego znajomościach z czasów uniwersyteckich, to jednak, pamiętając, że był, jak jego brat, Kazimierz, doktorem obojga praw, wnioskować można o podobnych kręgach znajomych i przyjaciół. W kontekście postaci Kazimierza Moniuszki wymieniane są nazwiska Jędrzeja Śniadeckiego i księcia Adama Czartoryskiego, którzy odegrali istotną rolę w recepcji pism wspomnianego „Jana Jakóba” czyli Jeana Jacquesa Rousseau³⁴. Piszą także badacze o bogatej bibliotece Kazimierza Moniuszki, którą w spadku odziedziczył Stanisław. A jak zauważa Rudziński, pokaźną część tego księgozbioru stanowiły klasyczne dzieła literackie oraz pisma filozoficzne oświeceniowych myślicieli, wśród których księgi

³¹ Ibidem, s. 17.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I., Kraków 1955, s. 18; A. Walicki, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000, s. 53-58.

Rousseau zajmowały miejsce szczególne. Na poparcie tych słów przywołuje Rudziński opis wykonanego ręką Czesława Moniuszki rysunku mającego w symboliczny sposób wyrazić przyszłe zaangażowanie kompozytora w sprawy narodu:

Stary dziadzio-Moniuszko siedzi w fotelu na tle bogatego księgozbioru, dwuletni zaś Kazio, synek Stanisława Moniuszki, ciągnie pod pachą dwie olbrzymie książki – na jednej z nich napis *Biblia*, na drugiej *Buffon*. Szczęśliwy dziadek rysunkiem tym chciał ojcu zrobić przyjemność przypominając mu nie tak odległe czasy jego dzieciństwa, gdy swoim rodzicom przynosił te same książki i od zarania z nimi obcował. Jest w tym rysunku pewna symbolika. Bo przecież właśnie dzieciństwo Moniuszki upłynęło pod znakiem studiowania zaleceń *Biblii*, z którą zaznajamiała go matka – i Buffona, przyrodnika z wieku Oświecenia, którym karmili go stryjowie³⁵.

W wypowiedziach Opieńskiego zdaje się pobrzmiewać ton deprecjonowania idei racjonalistycznych, a zwłaszcza teza o patriotyzmie szlachty dziewiętnastowiecznej spotkała się u niego z krytyką. Wcześniej odmienne stanowisko przedstawił w swojej pracy Zdzisław Jachimecki, pisząc, że „atmosfera szlacheckiego dworu polskiego wcześniej zaczęła krystalizować duszę dziecka na wzór i podobieństwo tradycji tego stanu, do którego urodzeniem należał”³⁶, co krytyce poddał w swojej pracy Rudziński, upatrując w szlachcie przede wszystkim przejawów sarmackiego antyrepublikanizmu. Zwrócił przy tym uwagę na demokratyczną postawę Moniuszki mającą być (w obliczu niezrozumienia tej idei przez szlachtę) wynikiem reprezentowanych przez stryjów postaw o oświeceniowym rodowodzie, a także zetknięcia się ze środowiskiem mieszczańskim.

³⁵ W. Rudziński, op. cit., s. 27.

³⁶ Z. Jachimecki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1921, s. 2.

Małżeństwo z przedstawicielką mieszczaństwa, a następnie porzucenie „wsi spokojnej” dla Wilna i podjęcie pracy zarobkowej w charakterze nauczyciela muzyki i organisty, stały się, zdaniem Rudzińskiego, naczelnym środkiem decydującym o krystalizacji demokratycznych przekonań Moniuszki³⁷.

Rudziński nie jest jednak wolny od retoryki czasów, w których pisał. W konwencji socrealizmu programowa czułość na tematykę „ludu pracującego miast i wsi” odcisnęła piętno na pismach tego badacza. O ile jednak deprecjonuje on w znacznym stopniu rolę szlachty w dążeniach do odzyskania niepodległości, doceniając rolę środowiska miejskiego w rozumieniu potrzeb najniższego stanu, o tyle ważne jest, że zauważa dychotomiczność wpływów, z jakimi Moniuszko mógł zetknąć się w dzieciństwie i okresie młodzieńczym:

Jeśli (...) stykał się Moniuszko z typową szlagonerią szlachecką – a na pewno miał z nią nieraz do czynienia – to z drugiej strony wyrastał pod wpływem poglądów i praktyki swoich stryjów; takie zaś sprzeczne działanie dwóch różnych środowisk szlacheckich musiało znaleźć wyraz w jego osobowości³⁸.

Istnieją w życiorysie kompozytora fakty, którym interpretacja w duchu romantycznym ujmuje wiarygodności. Problem mają badacze z pierwszą wycieczką Moniuszki do Petersburga w 1842 roku. Po zakończeniu studiów w Berlinie i założeniu rodziny zorientował się Moniuszko, że perspektywy zawodowe w rodzinnym mieście jego żony, Wilnie, prezentują się niezbyt optymistyczne. Wyjechał więc do Petersburga. Jednym z powodów wizyty w „stolicy” było uzyskanie zgody cenzora na wydawanie *Śpiewników domowych*, których tzw. prospekt został w „Tygodniku Petersburskim”

³⁷ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, Kraków 1955, s. 7-9.

³⁸ Ibidem, s. 8.

ogłoszony tuż po uzyskaniu owego pozwolenia³⁹. Wybierając się do Petersburga, wziął jednak Moniuszko ze sobą kilka listów polecających z zamiarem przedstawienia ich u wpływowych postaci miasta. Myślał bowiem o podjęciu pracy w tamtejszym teatrze, najlepiej na stanowisku dyrygenta.

Jak pokazuje pozostała po Moniuszce korespondencja, nic z tych zamiarów nie wyszło. Ubiegł go bardziej zorientowany w siatce petersburskich koneksji Wiktor Każyński (dziś zapomniany kompozytor, którego istnienie przypomina jedynie autorstwo melodii do popularnej piosenki dziecięcej *Wlazł kotek na płotek*), a Moniuszko, zniechęcony musiał powrócić do Wilna, które sam postrzegał jako kulturalny zaścianek⁴⁰. Mimo to niektórzy badacze (przede wszystkim Walicki) chcą widzieć w nim lokalnego patriotę programowo wręcz afirmującego urodę prowincji⁴¹.

W kwestii starań Moniuszki o posadę w Petersburgu tylko Witold Rudziński zajmuje określone stanowisko. Wcześniejsi badacze odnotowują jedynie ów fakt, pozostawiając go bez komentarza. W zderzeniu z masowym chwaleniem Moniuszki jako piewcy polskości owa cisza rozpięta nad poszukiwaniami przez niego pracy w Petersburgu jest znamieną.

³⁹ Zob. „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 72, przedruk: „Muzyka” 1932, nr 5-6, s. 124.

⁴⁰ Zob. listy Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 111, 119, 126. Pisze w nich m.in.: „Ja do wyjazdu z Wilna bardzo także wzdyham. Położenie moje zmieniło się cokolwiek od czasu wycieczki do Warszawy. Boleśniej czuję moją samotność i tęsknię więcej do lepszej strony”. (s. 119); a wcześniej: „Tu w Wilnie nie mam zdolnego do pisania librettów. W niedostatku więc nowych zapisałem już wiele papieru do teatru, ale sztuki do których dorabiałem muzykę już z Damsego robotami były na waszej scenie. Czyby nie było sposobu nastrożenia mnie pomocy?” (list z 9 lutego 1846, przedruk: J. Prosnak, *Ze studiów nad Moniuszką. Środowisko wileńskie*, [w:] „Muzyka” 1952, nr 9-10, s. 56).

⁴¹ Zob. A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 74-75.

Rudziński jako jedyny pisze szerzej o tej wyprawie, jednak w jego wypowiedzi więcej jest własnej interpretacji niż obiektywnej analizy faktów. Wielokrotnie powtarza opinię, według której jechał Moniuszko do Rosji z ogromną niechęcią, ignorując przy tym wypowiedzi samego kompozytora, który w listach do żony kilkakrotnie przynajmniej podkreślał, jak wielką szansą byłaby dla niego praca w Petersburgu:

Zatem ranga, kwatery najporządniejsza, jaką wszystkim w skarbowej służbie ludziom tu daje się, drzewo, świece woskowe i łojowe, i pensja prócz tego... i z Omką [żoną Aleksandrą – przyp. AT]! Można byłoby egzystować. Wszystkich sił dołożę, żeby dochrapać się tego miejsca (...)⁴².

Przypomina też sobie Moniuszko, że dyrektorem tamtejszego teatru jest niejaki baron Rall, dawny znajomy teściowej kompozytora, w którym ma nadzieję znaleźć sprzymierzeńca dla swoich interesów:

Zresztą mój los prędko rozstrzygnie się: widzenie się z dyrektorem teatru będzie stanowcze – bo jeżeli nie przy teatrze, to nigdzie⁴³.

W wypowiedziach Moniuszki dotyczących ewentualnego podjęcia pracy w Petersburgu nie pojawia się ani razu kwestia patriotyzmu, który krępowałby go przed wykonaniem podobnego kroku. Są za to czytelnie wyrażone powody natury materialnej, dążenie do zapewnienia rodzinie godziwego bytu, a sobie – pracy, wolności twórczej i należytego zaplecza do realizacji pomysłów muzycznych:

Ciągle waham się w moich projektach... zawsze jednak stoi na tym, że gdy jakiegokolwiek będę mógł znaleźć miejsce dające mnie utrzymanie się,

⁴² List Stanisława Moniuszki do żony z dn. 2/14 września 1842, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 72.

⁴³ Ibidem, s. 75.

żadnym nie wzgardzę, choć zawsze duszą lecę w stronę, gdzie teraz Omka⁴⁴.

Niczego jednak Moniuszce nie udało się w Petersburgu wskórać. Przekłada się to od razu na ton korespondencji, przez który przebija zniecierpliwienie i ogromne rozczarowanie rozwojem wypadków:

Tak mnie ten Petersburg niemiły, że dziś bym go z prawdziwą przyjemnością porzucił, i nie pojmuję prawdziwie, skąd ta odmiana nagle moich wyobrażeń? Czy nie będzie to tak tylko: że Petersburg nie tak jest nieznośny, jak mnie się wydaje, ale że tam różne Omki, Elki, Kazie, Mamy, Papy... pociągają zbyt mocno, ażebym spokojnie mógł na miejscu usiedzieć. Nauczony smutnym doświadczeniem przez zimne przyjęcie Lwoffa, jak niedobrze jest udawać się do protekcji bez żadnego listu polecającego, nie chcę narażać się raz drugi, prezentując się u Rala, który jest ten sam znajomy⁴⁵.

Skąd zatem pochodzi przekonanie Rudzińskiego, że Moniuszce nie zależało na zatrudnieniu w Petersburgu i nigdy poważnie nie rozpatrywał takiej ewentualności, gdyż kłóciłoby się to z jego przekonaniami? W słowach autora można wyczuć przypuszczenie, że dla Moniuszki podjęcie pracy w Rosji byłoby równoznaczne z ciosem wymierzonym w polskie społeczeństwo. Graniczyłoby ze zdradą ojczyzny i własnych ideałów:

Tak oto zakończyła się podróż, która przekonała Moniuszkę, że twórca o wyraźnych założeniach narodowych i artystycznych (...) nie może liczyć na poparcie rządowych czynników carskich. Można tu oczywiście powiedzieć, że Każyński po pewnym czasie uzyskał miejsce, którego mógł być się również »dochrapać« – jak się sam wyraził – także i Moniuszko. Ale Każyński zrobił to za cenę całkowitego oderwania się od nurtu polskiej muzyki. Tego zaś Moniuszko nie chciał robić (...) ⁴⁶.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 77.

⁴⁶ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, op. cit., s. 88.

Dążąc do ujednoznacznienia postawy Moniuszki jako kompozytora narodowego, ucieka się Rudziński do daleko (czy nie za daleko?) posuniętej interpretacji powrotu kompozytora do Wilna. Jak już wspomniałam, nigdzie w korespondencji nie znajdujemy wypowiedzi o wymogu „oderwania się od nurtu polskiej muzyki”, wobec którego to warunku Moniuszko miałby zrezygnować z zabiegania o posadę w Petersburgu. Z wypowiedzi tych wynika jedynie chęć podjęcia pracy w Rosji, której powodem były przede wszystkim względy materialne, ale i podziw dla środków, jakimi dysponował teatr petersburski. Liczba zatrudnionych tam muzyków, jak i całe zaplecze materialne umożliwiałoby nieskrępowaną twórczość operową. Dlatego też Moniuszko pragnął wyprowadzić się z Wilna, gdzie nie miał dostępu do wykształconych muzyków ani do odpowiednio wyposażonej sali, w której mógłby prezentować efekty swojej pracy⁴⁷.

Przypisywanie Moniuszce postawy patriotycznej o ewidentnie romantycznym rodowodzie wydaje się być zabiegiem mitologizacyjnym. Odpowiednio zinterpretowane wydarzenie z 1842 roku służy recepcji Moniuszki jako jednowymiarowej postaci, dla której wyznaczono rolę wieszczą. Nie mieszczą się w tej roli takie zachowania, jak „układanie się” z zaborcą. Znamienne też w przytoczonym akapicie pracy Rudzińskiego jest określenie Moniuszki jako „twórcy o wyraźnych założeniach narodowych”, który „nie może liczyć na poparcie urzędowych czynników carskich”. W tym kontekście warto przyjrzeć się prospektowi *Śpiewników domowych* jako z jednej strony artystycznemu credo, w którym Moniuszko powinien wyrazić swe „założenia narodowe”, a z drugiej – jako dokumentowi będącemu świadectwem

⁴⁷ Por. J. Prosnak, *Ze studiów nad Moniuszką. Środowisko wileńskie*, [w:] „Muzyka” 1952, nr 9-10, s. 41, 56.

swoich czasów.

W opublikowanym na łamach „Tygodnika Petersburskiego” zwiastunie *Śpiewników* uzasadnia Moniuszko swoją decyzję o wydawaniu zbiorów pieśni. Pisze w nim o ogólnej tendencji panującej w muzyce europejskiej, zgodnie z którą kompozytorzy sięgają do repertuaru ludowego i, wzorując się na nim, tworzą pieśni odmalowujące lokalny koloryt melodią języka i typową dla danej nacji nastrojowością. Zauważa, że w przypadku narodu polskiego takie próby nie osiągnęły jeszcze należytego poziomu artystycznego, choć „z każdej strony obijają się o uszy powszechne narzekania na niedostatek śpiewu domowego”. Kilka projektów wydawniczych, jak Nowakowskiego w Warszawie czy Wojkowskiego w Poznaniu, okazało się całkiem udanym przedsięwzięciem połączenia muzyki z wymogami polskiego języka. Dlatego też optymistycznie patrzy w przyszłość, ufając, że z czasem większa grupa kompozytorów podejmie się podobnych prób, tworząc repertuar pieśni polskich, które funkcjonować będą wśród szerokich rzesz społeczeństwa⁴⁸. Moniuszko czuje się dodatkowo zachęcony wydaniem jeszcze za czasów studiów berlińskich pierwszych kilku pieśni z polskim tekstem. Ogłasza więc na łamach periodyku inicjatywę wydawania *Śpiewników*, w których widzi szansę „do pomnożenia repertorium śpiewów krajowych”.

Po tych słowach następuje w *Prospekcie* dokładny opis projektowanego zbioru. To, co wynika z tego tekstu, to zamiar Moniuszki włączenia się w nurt powszechnej wówczas w całej Europie działalności artystycznej nakierowanej na tworzenie repertuaru wokalnego w rodzimym języku. Zainteresowany dokonaniem zagranicznych kompozytorów wyraża nadzieję na zrealizowanie

⁴⁸ St. Moniuszko, *O znaczeniu muzyki narodowej*, [w:] „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 72, cyt. [za:] „Muzyka” 1932, nr 5-6, s. 124.

na polskim gruncie podobnego zamiaru. Stąd mowa o potrzebie sięgnięcia do polszczyzny i potraktowania jej jako godnego medium komunikowania treści. Należy przy tym zwrócić uwagę na wymagania, jakie przed twórcą stawia konkretny język, na jego prozodię, intonację, uwzględnienie możliwości wykonawczych przy poprawnym artykułowaniu głosek.

Zastanawiające jest, dlaczego Rudziński odmawia Moniuszce powodzenia w konfrontacji z carskim aparatem urzędowym. Nie trzeba daleko szukać, by zauważyć, że projekt *Śpiewników* został przez rosyjską cenzurę opatrzony pieczęcią „zezwałam”. Zupełnie odwrotnie potoczyły się losy planu wydawniczego Moniuszki niż podsumowuje je w swojej pracy Rudziński. Wyjazd do Petersburga podporządkowany był przede wszystkim uzyskaniu zgody na publikację *Śpiewników*. Kwestie zatrudnienia stanowiły ważną część zamiarów petersburskich kompozytora, jednak zabrał się on do nich dopiero po złożeniu odpowiednich dokumentów w urzędzie cenzury. Jak dodatkowo pokazuje korespondencja z tego pobytu, wątek zabiegów o posadę przeplata się z motywem zezwolenia na drukowanie *Śpiewników*. W listach, pomiędzy informacjami dotyczącymi planowanych wizyt u wpływowych mieszkańców Petersburga pojawia się i taki fragment:

Z Prospektem i *Śpiewnikiem* pod ręką udałem się do niego [Przeclawskiego, cenzora i redaktora »Tygodnika Petersburskiego« – przyp. AT], chcąc, żeby prospekt wydrukował w »Tygodniku«. (...) Dochodzę do niego, wręczam mój *Śpiewnik*, przyrzeka mnie jak najgrzeczniej za tydzień zwrócić. – Jakoż wczoraj naznaczony termin stawilem się w komitecie [cenzury – przyp. AT] – i otrzymałem mój *Śpiewnik*!!!!... zupełnie pozwolony, ze *Świtezianką* i ze wszystkimi wątpliwościami, o których prześwietna Wileńska Cenzura zdecydować nie była w stanie.

– Z największą przyszło mnie to łatwością i grzecznością ze strony cenzury⁴⁹.

Trudno zatem przyznać rację Rudzińskiemu, jakoby Moniuszko skazany był od początku na odrzucenie przez stronę rosyjską. To nie profil działalności artystycznej, a raczej brak odpowiednich znajomości, niedostateczne rozeznanie w sieci relacji towarzyskich stanęły na przeszkodzie w drodze do uzyskania miejsca pracy w Petersburgu. Ta i inne oceny formułowane pod adresem Moniuszki mają u Rudzińskiego charakter daleko posuniętych uogólnień. Daje się z jego postawy wyczytać z góry założony program, którego poparciu służyć ma dość dowolna interpretacja materiału źródłowego w celu potwierdzenia tezy. Jego wnioski opierają się na innych przesłankach niż te, które ukazuje źródło.

Kariera zawodowa

Wyrazistym przykładem przeoczeń lub niedopowiedzeń w sprawie związków kompozytora z urzędnikami państwowymi jest niejasny stosunek badaczy do powracającego w kontekście rodziny Moniuszków nazwiska Ignacego Abramowicza. Otwarcie wspomina o tej postaci niewielu autorów, a jak się okazuje, rola Abramowicza w karierze artystycznej kompozytora jest ogromna. Był on w czasie debiutu Moniuszki w 1858 roku dyrektorem Warszawskich Teatrów Rządowych i to z jego rąk otrzymał Moniuszko nominację na stanowisko dyrektora (dyrygenta) opery polskiej w Teatrze Wielkim⁵⁰.

⁴⁹ List Stanisława Moniuszki do Marii Müllerowej, wrzesień 1842, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 77.

⁵⁰ Zob. materiały WTM D-54, dostępne także: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24461. Dokument sporządzony w języku polskim.

Nic w tej sytuacji nie zwracałoby uwagi, gdyby Ignacy Abramowicz nie pojawił się w rodzinie Moniuszków już wcześniej. Napomyka o tym Witold Rudziński w dwutomowej monografii⁵¹, wcześniejsi autorzy jednak zgodnie w kwestii Abramowicza milczą. Cisza rozciągająca się nad postacią dyrektora teatrów warszawskich zmusza do zastanowienia.

Rudziński pisze mimochodem, że Ignacy Abramowicz darzył Moniuszkę szacunkiem i doceniał jego działalność artystyczną. Na marginesie dodaje, że Abramowicz zetknął się wcześniej z jednym ze stryjów kompozytora, Ignacym Moniuszką. Ta informacja może rzucać nowe światło na decyzję o zatrudnieniu kompozytora w Warszawie. Nie doszukując się śladów nepotyzmu, warto jednak przyjrzeć się relacjom, jakie łączyły Abramowicza z rodziną Moniuszków i rozpatrzyć podjęte przez niego kroki w kontekście wcześniejszych relacji ze stryjem Ignacym.

Abramowicz nie cieszył się w Warszawie dobrą sławą. Piastując w latach 1842-1862 urząd dyrektora Warszawskich Teatrów Rządowych, który objął po nominacji ze stanowiska policmajstra, zasłynął przede wszystkim, jak pisze w pracy *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880* Anna Wypych-Gawrońska, jako rusofil, zdrajca sprawy narodowej, despota i brutal. Wprawdzie później docenione zostały częściowo jego działania w obszarze administrowania teatrami i, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, zarządzania kulturą, mimo to jednak postać Abramowicza nie zapisała w historii Polski i polskiego teatru chwalebnej karty. Historycy teatru, jak Wincenty Rapacki, Paweł Owerłło czy Eugeniusz Szwankowski⁵² pochwalili w swoich pracach jego dbałość

⁵¹ Zob. W. Rudziński, *Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, op. cit., s. 9,

⁵² Zob. W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925; P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957; E. Szwankowski, *Teatry Warszawy w latach 1765-1918*, Warszawa 1979.

o rozwój artystów, dążenie do poszerzania repertuaru rodzimego, politykę zamówień czy zezwalanie na wizyty twórców w zagranicznych teatrach operowych w celu śledzenia aktualnych trendów. Głosy te jednak kontrapunktowane są wypowiedziami o faworyzowaniu przedstawień baletowych nad operowymi i dramatycznymi, sprowadzaniu zagranicznych trup artystycznych, blokowaniu angaży dla miejscowych muzyków i hamowaniu tym samym rodzimej twórczości.

Wypych-Gawrońska pisze o decyzji Abramowicza dotyczącej zatrudnienia Moniuszki:

Rozkwit opery warszawskiej nastąpił przede wszystkim dzięki wprowadzeniu na scenę dzieł Moniuszki, zatrudnionego przez Abramowicza w 1858 roku. (...) Niezależnie od powodów Abramowicz przyczynił się do odnowienia polskiej opery, choć z pewnością nie przypuszczał, jak wielki wpływ na rozbudzenie nastrojów patriotycznych będą miały na pozór bezpieczne dzieła Moniuszki⁵³.

W tym miejscu warto byłoby zwrócić uwagę na owe powody, o których autorka nie pisze, a które mogą ukazywać zatrudnienie Moniuszki w innym, nieznanym świetle. Z lapidarnych napomknien Witolda Rudzińskiego niewiele można w tej kwestii wywnioskować. Więcej informacji dostarczają prace nie muzykologiczne, a rozprawy z dziedziny historii wojskowości. W jednej z nich znajdujemy informacje o powołaniu podczas przemarszu Napoleona przez Litwę ochotniczej jednostki – 21. pułku strzelców konnych. Twórcą był Ignacy Moniuszko, oficer 20. pułku ułanów i prywatnie przyszły stryj kompozytora. Dowódcą został Moniuszko 23 września 1812 roku. Tego samego dnia do oddziału wszedł awansowany ze stopnia podporucznika

⁵³ A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Częstochowa 2005, s. 29.

13. pułku huzarów Księstwa Warszawskiego ochotnik, Ignacy Abramowicz. Autor pracy, Dariusz Nawrot, dodaje w tej informacji jeszcze, że szefem sztandaru został Dominik Moniuszko, towarzysz, a potem chorąży I Brygady Kawalerii Narodowej wojsk litewskich Rzeczypospolitej⁵⁴.

Złączyły się zatem drogi Moniuszków z Abramowiczem wcześniej i w specyficznej sytuacji wzajemnych zależności. W kontekście niepochlebnych opinii o antypolskiej działalności Abramowicza w Warszawie dziwić może powyższa informacja o aktywnym udziale zbrojnym w akcji mającej ewidentny wymiar patriotyczny. Wspólnym mianownikiem łączącym kontrastujące ze sobą dane może być informacja o bracie Ignacego, Mikołaju Abramowiczu, który działał na terenie Litwy na rzecz wywiadu francuskiego. Być może Ignacy Abramowicz również pełnił zadania wywiadowcze, tego jednak w dostępnych źródłach nie możemy potwierdzić, a zatem wymóg obiektywizmu nakazuje w tym momencie zamilknąć w domysłach. Fakt niezbity, o którym Rudziński w dwóch miejscach tylko napomyka, a reszta biografów Stanisława Moniuszki zgodnie milczy, to służba Abramowicza w jednostce Ignacego Moniuszki. Może to prowokować do interpretacji późniejszej nominacji Stanisława jako aktu spowodowanego nie tylko oficjalnym uznaniem dla twórczości Moniuszki, lecz być może także wpływem wspomnień i poczuciem zobowiązania względem swego dawnego dowódcy.

Gdyby przyjąć tę nieoficjalną wersję wydarzeń, jaśniejsze stałoby się trudne do wytłumaczenia szybkie docenienie Moniuszki w kręgach warszawskich. W chwili premiery *Halki* był Moniuszko słabo znany środowisku muzycznemu Warszawy, a tym słabiej dla sfer sprawujących władzę w mieście.

⁵⁴ Zob. D. Nawrot, *Litwa i Napoleon w 1812 roku*, Katowice 2008, s. 561-562.

Jeszcze w latach pięćdziesiątych, kiedy już czynił starania o wystawienie swojej opery na scenie Teatru Wielkiego, „muzyków warszawskich (...) przekonywać dopiero trzeba było, że Moniuszko nie jest sobie jakimś tylko dyletantem z zapadłej Litwy”⁵⁵. Nie zaprezentował się w Warszawie na tyle dobrze, aby po kilku przedstawieniach opery-operetki *Loteria* krytyka i bywalcy salonów artystycznych na tyle docenili jego dokonania, by wpłynąć na późniejszą nominację⁵⁶. Mimo otaczającej Abramowicza niesławy (która w momencie dymisji znalazła wyraz w akcie wybicia okien w jego domu⁵⁷), Moniuszce zależało na jego zdaniu, cenił go także jako administratora Teatru Wielkiego. Pisał w listach do Józefa Sikorskiego:

Rozeszła się tu pogłoska, że generał Abramowicz podał się do dymisji jako dyrektor teatru. Czy to prawda? Jakaż to byłaby strata dla sztuki!⁵⁸

Być może w tym wyznaniu czai się ironia lub cel pomylenia szyków cenzurze, tego jednak Rudziński jako specjalista od lokalizowania ukrytych treści w korespondencji Moniuszki nie zauważa, choć w wielu miejscach swojej pracy przywołuje postać Józefa Sikorskiego, w którego poczynaniach znajduje dowody na działanie na szkodę Moniuszki i utrudnianie mu drogi

⁵⁵ St. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1928, s. 30.

⁵⁶ Zob. „Sobótka” 1870, nr 13, s. 100-103. Jak wiadomo, nieformalne relacje przedstawicieli władzy i artystów odgrywały potężną rolę w procesie powoływania na stanowiska kierownicze. Ważną postacią w środowisku warszawskim była Maria Kalergis, żona późniejszego dyrektora Teatrów Rządowych, Sergiusza Muchanowa. Dzięki znajomościom czynionym za jej pośrednictwem doszło do wielu wydarzeń w kręgach muzycznych, także dotyczących obsadzania stanowisk. Zob. St. Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa 1963, s. 257-258, 411.

⁵⁷ Zob. M. Berg, *Zapiski o polskich spiskach i powstaniach*, Warszawa 1911, s. 311.

⁵⁸ List do Józefa Sikorskiego z dn. 9/21 kwietnia 1857, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 245.

do warszawskiej sceny⁵⁹. Nie komentuje tego, że w listach do Sikorskiego kompozytor powraca do kwestii obecności Abramowicza na dawnym stanowisku, pytając zatroskany kilka listów dalej:

Ze wszystkiego widzę, żeś dotąd nie otrzymał mego [listu – przyp. AT], w którym Ci się nastęrczam z wykładem generalbasu i w którym Cię pytam, czy prawda, że generał Abramowicz opuszcza dyrekcję teatru?⁶⁰

Zależy Moniuszce na obecności Abramowicza podczas premiery *Halki*, często wspomina o nim w listach do rodziny i znajomych. To zrozumiałe z uwagi na ambicję przebicia się do muzycznej świadomości warszawiaków i dążenia do zajęcia stałego miejsca w tamtejszym środowisku artystycznym. Dobór i sposób przedstawienia przez Rudzińskiego faktów każe jednak szukać dodatkowych możliwości interpretacji minionych wydarzeń. Narracja Rudzińskiego niebezpiecznie bowiem przechyla się na stronę zwykłej propagandy. Jest ona składnikiem budowanego przez niego mitu Moniuszki jako wieszczka, któremu paktujący z decydentami Sikorski miałby uniemożliwiać prezentację w Warszawie efektów swej pracy. Kompozytorowi udaje się pokonać owe przeciwności i ostatecznie zyskuje należny mu szacunek i sławę, jak i nagrodę w postaci nominacji na stanowisko dyrektora opery polskiej.

Jak jednak pokazuje korespondencja sprzed warszawskiej premiery, już jakiś czas wcześniej najprawdopodobniej znany był Moniuszce projekt zatrudnienia go w Teatrze Wielkim. W innym wypadku słowa pisane w liście do żony (w lipcu 1857 roku) brzmiałyby absurdalnie:

⁵⁹ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, op. cit., s. 104, 138, 149-150.

⁶⁰ List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego z dn. 30 kwietnia/11 maja i 7/19 maja 1857, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 252.

Wracam od Generała [Abramowicza – przyp. AT] – przyjął bardzo łaskawie, choć niedługo, gdyż kilka osób czekało na posłuchanie. Tegoż dnia odwiedził mnie Quattrini (...). Mówiłem z nim otwarcie, że o miejsce w teatrze starać się teraz nie myślę, a jeżeliby kiedy miał zamiar to zrobić, to naprzód do niego przyjdę i zapytam, czy mnie zechce mieć kolegą, gdyż dwóch dyrektorów koniecznie teatr tutejszy potrzebuje⁶¹.

Potwierdzałyby to wspomnienia Emila Młynarskiego, który w jubileuszowym wydaniu „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” pisze o swoim udziale w przygotowaniach do warszawskiej premiery *Halki*:

Jesienią roku 1857 otrzymałem od prezesa dyrekcji teatrów, jen. Abramowicza, polecenie przygotowania chórów do nowej opery Moniuszki. (...) Oczywiście zabrałem się gorliwie do pracy. Przyznam jednak, że zapału wielkiego w teatrze nie było, bo nie było zbyt silnej wiary w wysoką wartość dzieła poczynającego kompozytora⁶².

Odgórna decyzja wydana przez Abramowicza a nie bezpośrednich kierowników Teatru Wielkiego oraz stosunek Młynarskiego do początkującego twórcy pokazują, że decyzja o wystawieniu *Halki* mogła być podyktowana osobistymi relacjami generała z Moniuszką, wcześniejszą stycznością z jego rodziną, być może wspomnieniami a nie powszechnym entuzjazmem odczuwanym w środowisku artystycznym czy polskich kręgach patriotycznych, skoro „zapału wielkiego w teatrze nie było”.

⁶¹ List Stanisława Moniuszki do żony z dn. 10/22 lipca 1857, [w:] Ibidem, s. 265.

⁶² J. Meller, *Wspomnienie o Stanisławie Moniuszce*, [w:] *Głosy i wspomnienia artystów*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 49, s. 591.

Moniuszko jako patriota i społecznik

1 stycznia 1861 roku, kiedy nastroje antyrosyjskie w Warszawie obejmowały coraz szersze kręgi mieszkańców, prowadząc do otwartego konfliktu społeczeństwa z władzą, odbyła się premiera Moniuszkowskiego *Verbum nobile*, radosnej opery przywołującej czar dawnych tradycji z należącą do etosu polskiego szlachcica honorową obietnicą. Niedługi czas przed premierą miała miejsce dwudziesta rocznica wybuchu Powstania Listopadowego, przy okazji której odbyło się wiele manifestacji patriotycznych. Podczas przemarszów ulicami Warszawy śpiewano pieśń *Boże, coś Polskę*, a zaraz po tym wydarzeniu pojawiać się zaczęły pierwsze nielegalne wydawnictwa. Dwa miesiące po premierze *Verbum nobile* miały miejsce kolejne wydarzenia, od których wiedzie już prosta droga do wybuchu Powstania Styczniowego. 25 lutego 1861 roku odbyła się manifestacja w rocznicę bitwy grochowskiej, a trzy dni później, 28 lutego, drogę idącej od Krakowskiego Przedmieścia manifestacji carskie oddziały zbrojne stawiały opór na Lesznie. W wyniku tego starcia życie straciło pięć osób. Kolejne demonstracje przyniosły ofiary liczone już w dziesiątkach, co sprowokowało carat do wprowadzenia stanu wojennego w dniu 13 października 1861 roku. Na 15 października przewidziane były uroczystości związane z rocznicą śmierci Tadeusza Kościuszki, co doprowadziło do kolejnego starcia, tym razem na terenie kościoła. Zbezczeszczenie świątyni, decyzja o zamknięciu kościołów w całej diecezji warszawskiej, która poskutkowała aresztowaniem i wyrokiem śmierci na autora tej decyzji, ks. Białobrzeskiego, doprowadziło do eskalacji konfliktu. Mimo że carat próbował łagodzić sytuację, znosząc w 1862 roku wiele restrykcji wobec kościoła, a także próbując skłonić do siebie chłopstwo przez jego oczynszowanie

(1861), trwały już zbrojne przygotowania do powstania⁶³.

W gęstniejącej atmosferze politycznej swoje miejsce musiały znaleźć także instytucje kulturalne, jak Teatr Wielki z jego pracownikami, wśród których znajdował się Moniuszko. Z wyjątkiem Rudzińskiego autorzy prac poświęcają niewiele miejsca przedziałowi lat 1861-1865 w życiu kompozytora. Krótko opisują okres między premierą *Verbum nobile* a wystawieniem *Strasznego dworu*, koncentrując się na zamiarach artystyczno-społecznych Moniuszki. Pisze Tadeusz Przybylski:

Jakkolwiek Moniuszko nie brał osobiście udziału w powstaniu styczniowym, to jednak głęboko go przeżywał. Czuł, że musi się zdobyć na dzieło, które pokrzepiłoby całe polskie społeczeństwo. (...) Moniuszko – gorący wielbiciel Mickiewicza, do którego tekstu napisał szereg swoich utworów – w *Strasznym dworze* chciał swoją muzyką oddać klimat *Pana Tadeusza*⁶⁴.

Tak więc w kontekście przygotowań do powstania, jak i samego zrywu, nie porusza się tematów związanych z motywacjami kompozytora dotyczącymi powstrzymania się od aktywnego udziału w powstaniu. A próba wyjaśnienia tej kwestii mogłaby okazać się zasadna z uwagi na częste kontakty Moniuszki z przedstawicielami gałęzi rewolucyjnej (m.in. Achillesem Bonoldim⁶⁵).

Moniuszko trzyma się z dala od powstania, nie zajmuje też jednoznacznej pozycji wśród zwolenników bądź przeciwników zrywu. Nie znajdujemy w jego korespondencji śladów, na podstawie których można by zrekonstruować przekonania dotyczące insurekcji. Z dokumentów

⁶³ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski 1795-1918*, Warszawa 2000, s. 394-400; S. Kieniewicz, *Historia Polski 1795-1918*, Warszawa 1983, s. 220-238.

⁶⁴ T. Przybylski, *Stanisław Moniuszko (1819-1872)*, Kraków 1975, s. 25.

⁶⁵ Zob. W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 229.

przypisanych przez Rudzińskiego dowiadujemy się, że kompozytor był na przestrzeni tych lat cały czas związany z Teatrem Wielkim, mimo że na fali represji po wypadkach 1861 roku władze carskie zamknęły instytucję na jakiś czas, a wielu artystów, którzy uczestniczyli w manifestacjach lub w inny sposób demonstrowali swój sprzeciw wobec polityki władz zostało natychmiastowo zwolnionych. Zwolnienie ominęło Moniuszkę, ale mimo to sytuacja zawodowa była ciężka. Z jednej strony decyzje caratu, stan wojenny i braki kadrowe uniemożliwiały mu pracę w normalnym trybie, z drugiej strony samo społeczeństwo warszawskie uznało w ramach ogłoszonej żałoby narodowej za niewłaściwe uczęszczanie na spektakle do teatru, który przez dużą część mieszkańców postrzegany był jako instytucja związana ideowo z caratem.

Jak w takiej sytuacji mógł być postrzegany kompozytor zatrudniony w omijanej przez większość patriotów instytucji, który mimo represji stosowanych wobec artystów nadal utrzymywał się na stanowisku, a jego praca była nawet dodatkowo premiowana? Kroki podejmowane przez władze carskie miały na celu zdegradowanie polskiej kultury i tak już w większości ujarzmionej, jednak zamiar zruszczenia społeczeństwa miał się, wedle planu, odbyć rękami Polaków. A zatem zachowanie Moniuszki na stanowisku mogło być z jednej strony aktem łaski za wstrzymanie się od czynnego udziału w powstaniu, z drugiej mogło też, paradoksalnie, służyć planowi rusyfikacji. Trudno ostatecznie w tych kwestiach wyrokować, zważywszy brak bezpośrednich przekazów źródłowych. Warto jednak zauważyć, do jakich argumentów uciekają się badacze, chcąc jak gdyby uprzedzić pojawienie się powyższych pytań i dylematów. Na obronę Moniuszki przytaczają dwa fragmenty z listów kompozytora stanowiące jedyne jego bezpośrednie

wypowiedzi odnoszące się do aktualnej sytuacji⁶⁶. Chodzi tu o cytaty z korespondencji do Edwarda Ilcewicza. W liście do przyjaciela pisze Moniuszko:

Ciągle zdrowie tylko cieszy i praca, do której jako jedynej klęsk pocieszycielki wróciłem z zapalem po długim wypoczynku i wczoraj (jednym tchem od początku) trzy akta *Strasznego dworu* ukończyłem⁶⁷.

Na ten fragment powołują się później tacy badacze, jak Jan Prosnak czy Witold Rudziński, który omówieniu listu poświęca znaczną część swych rozważań. Powraca też do tego zagadnienia w każdej kolejnej publikacji. Znaczenie tego zdania jest dla badaczy ogromne. Piszą oni o zawierającej się w nim manifestacji patriotyzmu Moniuszki, który podjęcie pracy nad *Strasznym dworem* miał rozumieć w kategoriach pocieszenia spacyfikowanego narodu. Wydaje się, że Rudziński w interpretacji listu daje wyraz przekonaniom, jakoby praca nad operą patronowała Moniuszce postawa Mickiewiczowskiego Konrada, a hasło „nazywam się Milijon” przyświecało postawie społeczno-artystycznej kompozytora:

Dzieło to [*Straszny dwór* – przyp. AT] miało bowiem stać się »bieżących klęsk pocieszycielką« (...) Co stało się przyczyną, że opera komiczna, odłożona na bok ze względu na swoją nieaktualną w okresie walki treść, u schyłku powstania, którego losy były już wtedy całkowicie przesądzone, w warunkach zupełnej depresji całego narodu, zapaliła na nowo wyobraźnię kompozytora? (...) Żeby zrozumieć dziwne na pierwszy rzut oka motywy kierujące kompozytorem, trzeba sobie przypomnieć, że był on jako twórca

⁶⁶ Wspomina je Jan Prosnak w książce programowej do inscenizacji *Strasznego dworu*. Zob. J. Prosnak, *W stulecie „Strasznego dworu”*, [w:] *Straszny dwór*, książka programowa, premiera 20 listopada 1965, Teatr Wielki, Warszawa, strony nienumerowane.

⁶⁷ A. Poliński, *Moniuszko*, Warszawa – Kraków – Kijów 1914, s. 36.

w silnym stopniu obdarzony poczuciem odpowiedzialności wobec społeczeństwa⁶⁸.

W tym ujęciu Moniuszko znajduje w pracy nad operą ukojenie w bólu po upadku powstania oraz stara się podnieść naród na duchu. Gdy jednak spojrzy się na kontekst innych listów, wśród których znajduje się powyższa wypowiedź, przekonanie, że chodzi o *Straszny dwór* jako operę-pocieszycielkę przestaje być aż tak mocne. Romantyczne wyobrażenia o poczuciu posłannictwa da się zakwestionować. W bliskości notatki do Ilcewicza znajdują się wypowiedzi o niedostatecznych zarobkach oraz prośby do kilku osób o wsparcie finansowe. Niecały miesiąc wcześniej pisał Moniuszko w tym celu m.in. do wydawców, Gustawa Sennewalda i Roberta Gebethnera⁶⁹, a wśród pozostałych listów z tego okresu kierowanych do Ilcewicza w każdym pojawia się temat kłopotów na tle finansowym. W przeciwieństwie do tego, co pisze Rudziński, Moniuszko cały czas jest w miarę możliwości aktywny w teatrze:

Dlaczegóż Ty, mój Edwardzie, nie możesz słyszeć mojej *Hrabiny* tak, jakśmy ją zawczoraj dawali!! Dobrski po Kamińskim pierwszy raz śpiewał i cuda zrobił z dość zimnej w tekście roli. Publiczność była w zachwyceniu! (...) Teatr nasz ciągle na jednostajnych warunkach – Ja biorę mało, za to Quattrini dwa razy więcej⁷⁰.

⁶⁸ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko i jego „Straszny dwór”*, [w:] *Straszny dwór*, książka programowa, premiera 20 listopada 1965, Teatr Wielki, Warszawa, strony nienumerowane.

⁶⁹ List Stanisława Moniuszki do Geberthnera i Wolffa z dn. 12 września 1863, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 451; List do Gustawa Sennewalda z dn. 31 października 1864, [w:] *Ibidem*, s. 453.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 452.

Z lektury listów wyziera przede wszystkim smutek Moniuszki płynący z problemów finansowych, kiepskiej pensji teatralnej wynikającej z ograniczenia przez władze ilości polskich przedstawień, jak i bezpłatnych koncertów organizowanych w okresie powstania⁷¹. Trudno jednak szukać w tych wypowiedziach dokładnego wskazania na sytuację polityczną w rozumieniu niewoli narodu. Sugerowałabym raczej, że bardziej niż zryw narodowowyzwoleńczy interesowała kompozytora stabilność finansowa, o którą wszelkimi siłami zabiegał. Podejście takie, zważywszy kontakty Moniuszki z przedstawicielami warszawskiej arystokracji, zasymilowanymi rodami żydowskimi Kronenbergów czy Toeplitzów⁷², którzy sympatyzowali z ideami realizmu politycznego, wydaje się być prawdopodobne. Fakty dotyczące zatrudnienia w teatrze w czasie, gdy większość polskiego zespołu została zwolniona lub odeszła sama, jak i wyrazy niezadowolenia z sytuacji finansowej przemawiają za sytuowaniem Moniuszki w orbicie myślenia oświeceniowo-pozytywistycznego, dla którego idee organicyzmu, pracy

⁷¹ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 297-308.

⁷² Ogniwem łączącym Stanisława Moniuszkę z Leopoldem Kronenbergiem był Józef Ignacy Kraszewski, któremu Kronenberg powierzył funkcje redaktora naczelnego wykupionej przez siebie „Gazety Polskiej”. Wcześniej był też Kronenberg inicjatorem powstania „Biblioteki Warszawskiej”. Osobiste relacje natomiast łączyły kompozytora z Henrykiem Toeplitzem, dzięki któremu mogły powstać najpopularniejsze fragmenty opery *Halka* – arie *Gdyby rannym słonkiem* i *Szumia jodły na gór szczycie*. Toeplitz prowadził również salon artystyczny, w którym częstym gościem był Stanisław Moniuszko, był również, co najmniej kilkakrotnie, sponsorem podróży kompozytora i wydarzeń koncertowych z jego udziałem. Stał również u boku Moniuszki jako członek komitetu założycielskiego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Zob. K. T. Toeplitz, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Warszawa 2004, s. 88-90; List Stanisława Moniuszki do Karola Mikulego z dn. 15 października 1859, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 371; List do żony z dn. 28 grudnia 1861, [w:] Ibidem, s. 424-425.

u podstaw, faworyzowania postaw realistycznych w kontekście politycznym stanowią fundamentalny zespół przekonań. Powielana za Polińskim, Przybylskim czy Jachimeckim sugestia Rudzińskiego, jakoby *Straszny dwór* powstawał na fali romantycznie pojmowanego posłannictwa nie są, moim zdaniem, uzasadnione. Prezentują się raczej jako chwyt retoryczny noszący znamiona mitologizacji zafrasowanego losami narodu artysty, który jako profeta widzi przyszłość i stara się interweniować natychmiast i każdego dnia od nowa.

Sceptyczny wobec romantycznej wizji Moniuszki jako twórcy „polskiej epopei narodowej” jest Henryk Opieński, który w swojej pracy rozpatruje wydarzenia lat 1863-1865, uciekając się do dostępnych, sprawdzalnych danych, jak i kryterium zdrowego rozsądku⁷³. Dalej jeszcze idzie Stanisław Niewiadomski, dla którego powstrzymanie się przez Moniuszkę od udziału w powstaniu było oznaką innych przekonań:

Pomiędzy *Verbum nobile* a *Straszny dwór* zachodzi przystanek, na pozór zadziwiający przy pilności ich kompozytora i szybkim sposobie pisania. Ale nie można zapomnieć o tem, że to były czasy pod względem politycznym smutne i do przebycia ciężkie, Moniuszko zaś, jako człowiek o d m i e n n y c h z a p a t r y w a ń [podkr. AT], niezgodnych z przygotowywanem powstaniem, musiał boleć nad wszystkim, co się działo, bo wszakże był przy tem dobrym Polakiem! Zniechęcenie do pracy wygląda wobec tego stanu rzeczy bardzo naturalnie. Ale niestrudzony kompozytor, mimo wszystko, jak się zdaje, pracował, tylko że nie występował publicznie przez czas jakiś z nowymi utworami⁷⁴.

Stwierdzenie Niewiadomskiego jest chyba równie niepoparte faktami, jak deklaracja Rudzińskiego. Moniuszko też w żadnej ze swych wypowiedzi nie zadeklarował się „jako człowiek odmiennych zapatrywań”. Faktem jest

⁷³ H. Opieński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 371-375.

⁷⁴ St. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 59-60.

jednak, że powstrzymanie się od jakichkolwiek działań bliższe jest postawie opisanej przez Niewiadomskiego niż linii romantyczno-rewolucyjnej.

Jakkolwiek interesujące i ważne dla całościowego obrazu Moniuszki w kulturze są spostrzeżenia Rudzińskiego, o tyle język, jakim posługuje się, omawiając temat społecznikostwa Moniuszki, jak i klucz, według którego dobiera argumenty przemawiające za tą postawą, zbaczają często z drogi obiektywizmu. W przypadku książek Rudzińskiego pamiętać należy o czasie ich powstania. Opublikowana w roku 1955 (I tom) i 1961 (tom II) monografia poświęcona Moniuszce oraz popularnonaukowe prace *Moniuszko* (1957) i *Moniuszko i jego muzyka* (1970) noszą wyraźne znamiona ideologii socrealizmu. Uderzające są zwłaszcza zwroty czerpiące garściami z ówczesnej nowomowy:

Ówczesna postępową burżuazja w krajach zacofanych społecznie i politycznie, takich jak Polska czy Rosja, walczyła przede wszystkim o wyzwolenie chłopów. Gospodarka feudalna nie mogła sprostać rozwojowi przemysłu, a stare metody uprawy roli nie mogły zapewnić wyżywienia żywiłowo rozrastającym się miastom, sam zaś przemysł potrzebował swobodnych rąk do pracy. Takie były ekonomiczne pobudki tej walki. Jednocześnie szlachetne serca bojowników o wolność chłopów nie mogły ścierpieć nieludzkiego stosunku panów do chłopów⁷⁵.

Język propagandy i ideologia marksistowska widoczne są przede wszystkim w przytaczanych przez Rudzińskiego argumentach dotyczących znaczenia największych dzieł Moniuszki (*Halka*, *Straszny dwór*, *Hrabina*) dla kultury narodu:

Moniuszko, siedząc w Wilnie, był bardem zaścianków, którym wskazywał palące problemy chłopskie. W Warszawie publiczność, ta, która na sam dźwięk jego nazwiska ścigała do teatru i na koncerty, rekrutowała się

⁷⁵ W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 10.

przede wszystkim z młodego mieszczaństwa. Instynkt społeczny Moniuszki podpowiadał wyraźnie, jakim nowym potrzebom ma służyć jego talent. Mieszczaństwo sięgnęło po przodownictwo w kulturze narodowej. (...) Wolski także w tym czasie dokonał znamiennej ewolucji: przechodząc po trosze na pozycję „solidaryzmu” narodowego, od kilku lat publikował powieści, które odkrywały przed czytelnikami prawie wcale nie znany dotąd świat życia rzemieślniczego. W tych warunkach było pilną potrzebą sprzęgnięcie młodej warstwy mieszczańskiej z tradycjami kultury narodowej, odcięcie jej od kosmopolityzmu, zagrażającego zwłaszcza mieszczaństwu od strony wpływów niemieckich i po trosze rosyjskich. (...) Pokazać staropolskie, wiejskie cnoty i obyczaj narodowy – oznaczało zachęcić do kultywowania tradycji polskich: języka, sztuki, zwyczajów – wśród szerokich warstw mieszczaństwa, przez to zaś wskazać ludowe źródła tej kultury, mocniej związać mieszczanina z chłopem⁷⁶.

Retoryka propagandy⁷⁷, która przenika do stylu pisarstwa Rudzińskiego, wzmacnia przypisywaną Moniuszce rolę wieszczą oraz wpisuje go na trwałe do kanonu polskich twórców narodowych. Odwoływanie się zatem do sfery chłopskiej, podkreślanie zainteresowań Moniuszki tematyką wiejską i obecność motywów nierówności społecznej w pełni mieściło się w ramach ideologii marksistowskiej. Obraz rozkochanego w ludzie wieszczą dopełniała sugerowana przez Rudzińskiego analogia między Moniuszką a Adamem Mickiewiczem, wyrażająca się w podobieństwach między *Panem Tadeuszem* a *Strasznym dworem*:

Jest rzeczą zastanawiającą, że Moniuszko zabiera się z nowymi siłami do pracy nad operą, kiedy klęska powstania [styczniowego – przyp. AT] jest już widoczna. (...) sam nawet mówi, że praca jego jest »prawdziwą

⁷⁶ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 226.

⁷⁷ Podstawowe cechy języka nowomowy to: jednowartościowość, synteza elementów pragmatycznych i rytualnych, magiczność, arbitralność. Zob. M. Głowiński, *Nowomowa (Rekonesans)*, [w:] Idem, *Nowomowa i ciągi dalsze – szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s. 11-33.

bieżących klęsk pocieszycielką». Innymi słowy, przypływ natchnienia nastąpił u niego wówczas, gdy ujrzał aktualną wartość społeczną swojej pracy, a w słowach swoich wyraźnie zawarł cel tej pracy. Analogia roli, jaką miał spełnić *Straszny dwór* w stosunku do społeczeństwa pogrążonego w żalobie wobec zarysowującej się klęski powstania 1863 roku, do roli, jaką odegrał w podobnej sytuacji o trzydzieści lat wcześniej *Pan Tadeusz*, jest uderzająca. Artysta-społecznik, jakim przez całe życie był Moniuszko, po zachwianiu, któremu uległa jego twórczość w ostatnich latach, znów odnalazł swoje miejsce. Wiedział, że głos jego będzie społeczeństwu potrzebny i niezbędny; uskrzydliło to jego myśli, znów odżyło natchnienie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w dziele tym, mniej lub bardziej świadomie, kapitalny wpływ wywarł przykład Mickiewicza⁷⁸.

Autor przywołuje w tym kontekście postać stryja Kazimierza, który w końcówce życia (zmarł na gruźlicę) uznał za stosowne przekazać bratankowi odpowiedni stosunek do przeszłości i wskazać, w czym owa szacowna i wymagająca należytej czci tradycja powinna się wyrażać. Zabrał wówczas Stanisława na przechadzkę, któremu w otoczeniu natury czytał kolejne fragmenty narodowego eposu:

Właśnie w wiosenne popołudnie stryj Kazimierz przyszedł nad brzeg stawu z małą, niepozorną książeczką w rękę. Wzruszony, usiadł na kamieniu i zaczął mówić o tym, jak wielką krzywdę wyrządził Mickiewiczowi pomawiając go o egzaltację, rażącą przesadę, niezrozumiałość. A przecież teraz, gdy od lat kilku naród, zda się, zaniemiał w boleści, wielki poeta znalazł słowa, które na nowo wlewają w serca nadzieję, ukazują piękno i wartość życia. Mądra jest ręka tego człowieka, który leczy bolesne nie zagojone rany, ukazuje, że wszystko żyje, ulega zmianie i rozwojowi. Naród żyje, i jeśli mamy ze ściśniętym od łez gardłem spojrzeć na chwilę w przeszłość – trzeba pamiętać, że nie wolno stanąć w miejscu – droga jest długa i uciążliwa, ale na pewno prowadzi do zwycięstwa. Tak, to wielki poeta – wielki, bo nie dobiera rymów, nie składa wierszy, lecz żyje tym,

⁷⁸ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 444.

co najbliższe i najdroższe narodowi, i mówi o tym w sposób tak celny, że każde słowo wydaje się wyjęte z serca i jedynie możliwe, a przez to tak proste. Taki powinien być wielki artysta – i ty, Stasiu, powinieneś być takim.

W miarę jak Kazimierz wzruszonym głosem odczytywał fragmenty *Pana Tadeusza*, przesuwały się przed oczyma chłopca tak znane, a tak bliskie i drogie obrazy pól i lasów, zachodów słońca, pochmurnego nieba i cichych stawów. Tak siedzieli nad stawem, jakby wprost wyjętym z tej nowej książki sprowadzonej w tajemnicy z narażeniem wolności z dalekiej Francji, przeżywali spory o charty i szaraki, szli na grzybobranie, w najwyższym napięciu śledzili pojedynek dwóch młodzieńców z rozjuszoną niedźwiedzicą. Aż wreszcie Koncert Wojskiego! Gdy Kazimierz urwał na słowach: »A to echo grało« - wydało się Stasiowi, że naprawdę słyszał myśliwski róg i że echo przenosi teraz jego dźwięki od stawu do ogrodu, coraz dalej, aż do ciemniejszego boru. Siedzieli z przymkniętymi oczami, skupieni, zasluchani.

Gdy Staś otworzył oczy, nie od razu zrozumiał, co się stało. Stryj siedział błądy, pochylony, na kolanach leżała otwarta książka, po której wolno ściekały strugi krwi. Od dawna był chory na gruźlicę⁷⁹.

Ten i inne fragmenty książki *Moniuszko* Rudzińskiego dostarczają wielu argumentów przemawiających za stosowaniem przez autorów najprzeróżniejszych strategii w celu wykreowania pożądanego obrazu twórcy. W przytoczonym fragmencie znamienne są słowa dotyczące zmiany nastawienia stryja do twórczości Mickiewicza. Zakończone bezpośrednim zwrotem do małego Stanisława odczytywane są jak ujęta przez narratora w mowę zależną relacja Kazimierza. Jest to jednak literacki zabieg dokonany przez Rudzińskiego, nieoparty na faktach, choć mający takie aspiracje.

Historia życia i twórczości Moniuszki w beletryzowanej formie zajmuje pozycję pośrednią między literaturą a dokumentem. Książka ta powstała

⁷⁹ W. Rudziński, *Moniuszko*, op. cit., s. 37-38.

w celach edukacyjnych zgodnie z lansowanymi przez socrealizm tezami o zwrocie do narodowości, tradycji, przeszłości. Zdaje się, że jej wymiar wychowawczy i mitotwórczy wziął górę nad rzetelnością naukową, o czym świadczą przytoczone wyimki z tekstu. Świadome użycie Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, którego oczywiście Moniuszko znał, lecz nie wiadomo, czy faktycznie zapoznał się z nim w podobnej sytuacji, posłużyło Rudzińskiemu do stworzenia pomostu między kompozytorem a poetą, co za pomocą rzekomej wypowiedzi stryja mianowało Moniuszkę *per analogiam* na wieszczą narodowego. Oczywiście zabieg przeniesienia znaczeń symbolicznych z postaci Mickiewicza na Moniuszkę nie jest dziełem tego badacza, a jego poprzedników, jednakże powtarza on ich opinie, pozostawiając je bez komentarza. Wizja Moniuszki nie tylko jako naczelnego kompozytora polskiego, ale i dzierzącego w swych rękach stery do przyszłych losów narodu polskiego zdają się dominować nad warsztatem krytycznym Rudzińskiego.

Zdecydowanie większym obiektywizmem odznacza się dwutomowa praca tego badacza, w której nie lansuje on już ideologii marksistowskiej w takim stopniu, jak wcześniej. Pojawiają się jednak fragmenty, w których obok fachowo i rzetelnie opracowanych materiałów znajdujemy nieco za daleko posuniętą ich interpretację. W odniesieniu do środowiska rodzinnego jako bazy światopoglądowej, w której wzrastał Moniuszko, pozwala sobie Rudziński na dezynwolturę interpretacyjną. Pisząc o wpływie światłych stryjów, o których mentalnym rodowodzie oświeceniowym przez ciąg kolejnych stron wielokrotnie wspomina, kończy swoje skądinąd bardzo ciekawe obserwacje stwierdzeniem o szczególnym wymiarze społecznym Moniuszkowskiego patriotyzmu, uwrażliwieniu na sprawę chłopską, co uczyniło zeń przede wszystkim

kompozytora ludowego⁸⁰. Broniąc się przed ewentualnym zarzutem braku potwierdzenia tezy w pozostałych po Moniuszce dokumentach, uprzedza ewentualne pytania:

Nie trzeba tu przywiązywać zbyt wielkiej wagi do braku bezpośrednich wypowiedzi Moniuszki na ten temat, np. w listach; artysta przecież nie ma obowiązku wyrażania go inaczej jak w swojej twórczości. A w twórczości – czy to w pieśniach, czy w operach – raz po raz spotykamy ujmowanie się za chłopem, miłość do ludu, odczucie jego niedoli⁸¹.

Biorąc pod uwagę, że Moniuszko wzrastał w środowisku wrażliwym na sprawy chłopstwa (pamiętając chociażby tylko eksperyment Dominika Moniuszki), a następnie w otoczeniu osób, które aktywnie włączały się w sprawy polityczne (podczas nauki w Warszawie częstym gościem domu Moniuszków był Joachim Lelewel, dość żywe relacje łączyły także rodzinę z księciem Adamem Czartoryskim, a przyjaciel wileński Moniuszki, Achilles Bonoldi, jak i wielu jego bliższych i dalszych znajomych wziął czynny udział w Powstaniu Styczniowym), może dziwić brak w pozostałych po Moniuszce pismach jakichkolwiek przejawów zainteresowania kwestiami odzyskania niepodległości oraz uwłaszczenia chłopów. Z odpowiedzią na to pytanie spieszy natychmiast Rudziński, twierdząc, że zaginiona korespondencja z Walickim może świadczyć o jej zniszczeniu w celu ochrony przed przykrymi konsekwencjami. Być może w tych listach znajdowały się wypowiedzi dotyczące dziejących się wokół kompozytora spraw, jednak to, że nie mamy do nich dostępu, nie upoważnia do formułowania ostatecznych wyroków w kwestiach światopoglądu kompozytora. A takie zabiegi czynione są przez wielu badaczy. Jako pewnik traktuje się nierzadko to, co niepotwierdzone, a to,

⁸⁰ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, op. cit., s. 24-25.

⁸¹ Ibidem, s. 25.

co znajduje swój ślad historyczny albo zostaje pominięte, albo zinterpretowane w duchu koniecznej w danym momencie bądź wygodnej ideologii.

Odwołanie się do nowomowy, zachwianie związkami metonimii na rzecz uprzywilejowania metafor wpływa, jak pokazuje w swym tekście Janusz Barański⁸², na proces mitologizowania. Taki zmitologizowany wizerunek kreśli Rudziński, stawiając Moniuszce pomnik twórcy narodowego:

Bardzo szybko opowiedział się po stronie społeczeństwa mieszczańskiego, z zapalem oddawał się poznawaniu i badaniu sztuki ludowej. To spowodowało, że wiernie towarzysząc narodowi polskiemu w jego ciężkich dziejach pomiędzy dwoma powstaniami – stał się jednym z tych, którzy wytyczali kierunek wyobraźni narodowej, stał się umiłowanym przez naród polski twórcą muzycznym⁸³.

Osobowość kompozytora

Funkcjonujące do chwili obecnej wyobrażenie Moniuszki utwierdza wypracowany w XIX wieku wizerunek artysty poważnego, skupionego na wypełnianiu obowiązków wobec narodu, którego przejmują głównie problemy społeczne i polityczne. Romantyczny wieszcz narodowy bliższy jest bogom i herosom niż zwykłym śmiertelnikom, od których odróżnia go przede wszystkim możliwość spoglądania daleko w przyszłość, jak też odpowiedzialność za kształtowanie morale społeczeństwa. Musi on pokrzepiać naród, kiedy zawodzą inne metody pocieszenia, wytykać błędy, dbając

⁸² J. Barański, *Epos historyczno-ideologiczny. Gazetowa historia w służbie stanu wojennego*, [w:] „Konteksty” 1997, nr 1-2, s. 94-104.

⁸³ W. Rudziński, *Moniuszko*, op. cit., s. 14.

o sprawiedliwość. Do takiego wizerunku nie przystaje humor i dowcip, które u Moniuszki obecne są w potężnej dawce zarówno w twórczości, jak i w korespondencji wyrażającej osobiste przekonania. Badacze nie piszą ani słowa o pogodnym usposobieniu kompozytora, koncentrując się wyłącznie na jego rysach poważnych. Wspominają, że już w dzieciństwie przyszły kompozytor był ponad swój wiek dojrzały i zawsze kierował się rozsądkiem:

Pomiędzy kolegami w szkole był bardzo spokojnym, i nigdy do swawoli nie należał, za co przezywany był »paniczem«. Mając dawaną stale przez ojca na wydatki pewną kwotę pieniędzy, nadzwyczaj je oszczędzał i wszystkie zwykle na zakupienie książek obracał⁸⁴.

Literatura stanowiła cały jego świat:

(...) od dzieciństwa był on zapalonym wielbicielem książek, zbierał je i skrupulatnie czytał, czym zresztą silnie odbijał od kolegów, którzy chętniej oddawali się konnej jeździe, palcatom, polowaniom, a nawet po trochu chętniej strzelali okiem za dziewczynami, niż zaglądali do książek⁸⁵.

Moniuszko przedstawiony jest tu jako młodzieniec nad wyraz dojrzały i poważny, któremu zabawy i rozrywki wieku dziecięcego były dalekie. Obraz wieszczą zyskuje na wiarygodności przez zaprezentowanie kompozytora jako osoby od dzieciństwa zrównoważonej i mającej jasno określoną hierarchię wartości. W beletryzowanych biografiach Moniuszki podkreśla się powagę, z jaką w dzieciństwie podchodził do książek jako skarbnicy mądrości – znamienne jest wymienianie przez autorów tytułów lektur: *Raj utracony* Milтона⁸⁶, *Pan Tadeusz* Mickiewicza czy dzieła filozoficzne Bacona⁸⁷.

⁸⁴ A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 35.

⁸⁵ W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 32.

⁸⁶ Zob. N. Drucka, *Stanisław Moniuszko. Życie i twórczość*, Warszawa 1976, s. 25.

⁸⁷ Zob. W. Rudziński, *Moniuszko*, op. cit., s. 33-38; Idem, *Stanisław Moniuszko. Studia*

Żaden prawie autor nie zwraca uwagi na liczne w korespondencji Moniuszki żarty słowne, komizm opowiadań, a także dużą dawkę ironii i kpiny. Podobny jest w tym względzie Chopinowi, który jako pierwszy i najgenialniejszy polski muzyczny wieszcz również bardzo długo nie był traktowany jako pełnokrwisty autor listów pisanych z poczuciem humoru, często w tonie ironizującym i prześmiewczym, cechującym się celnością obserwacji i znakomitą puentą⁸⁸. U Moniuszki podobnie, przeoczona została w jego ocenie istotna cecha charakteru, która nie tylko rzutuje na recepcję postaci kompozytora, ale może pomóc w zrozumieniu jego twórczości. Ważne, by uzmysłwić sobie, że większość oper Moniuszki to dzieła komiczne wykorzystujące bogaty arsenał środków wyrażania radosnych treści. Żart, kpina, parodia i groteska to podstawowe środki, do których sięga i kompozytor, i autorzy librett. Postaci Damazego, fryzjera Jakuba, Hrabiny czy Dzidziego to właśnie przykłady sprytnego posługiwania się przez niego humorem. Wśród oper tylko *Halka* i *Paria* należą do gatunku opery seria. Pozostałe bądź

i materiały, cz. I, op. cit., s. 27.

⁸⁸ Zob. P. Wierzbicki, *Chopin. Portret muzyczny*, Warszawa 1999. Przygląda się Wierzbicki stylowi korespondencji Chopina, w którym upatruje rysów genialnego komika, przenikliwego obserwatora i niezrównanego kpiarza. Píše Chopin w liście do siostry: „Do ciebie pisząc nie cierpię, kiedy mi dzwonek ruszy – i włączy jakieś coś z wąsiskami, duże, wyrosłe, tęgie – siądzie do fortepianu i samo nie wie, co improwizuje, wali, tłucze bez sensu, rzuca się, przekłada ręce, z pięć minut na jednym klawiszu grzechocze ogromnym paluchem, który gdzieś tam na Ukrainie do ekonomskiego batoga i do lejc był przeznaczony. Masz portret Sowińskiego, który innego merytu nie ma jak dobrą figurę i dobre serce dla siebie. Jeżelim mógł kiedyś sobie szarlatanizm albo głupstwo w sztuce wystawić, to nigdy tak doskonałe, jak teraz często muszę słuchać chodząc i umywając się po pokoju. Uszy mi się czerwienią – wypchnąłbym za drzwi, a muszę menażować, nawet być czułym wzajemnie. Nie masz wyobrażenia o czymś podobnym – ale ponieważ oni go tu (oni, co się nie znają, tylko na krawacie) za coś mają, więc trzeba się bratać”. [*Korespondencja Fryderyka Chopina*, B. E. Sydow (zebr. i oprac.), t. I, Warszawa 1955, s. 209-210].

w części, bądź w całości utrzymane są w radosnym charakterze, pogodnej nastrojowości, do wyrażenia której ucieka się Moniuszko często i przy użyciu różnorodnych środków.

O typie usposobienia kompozytora nie świadczy tylko twórczość wyrażająca w większej części pogodę i radość aniżeli romantycznie wyobrażoną nostalgię za „dawnymi laty”. Poświadczają to przede wszystkim listy, w których aż roi się od żartów, zabawnych historyjek czy gier słownych. Parodiuje więc Moniuszko język francuski, wysyłając do córki list zapisany fonetycznie („Ma szer fil! Że siui ne out ule pas s’jalu ke tiu ne pa zawek mua par pawuar partaże le nobl zuisans”)⁸⁹, opisuje wygląd napotkanych w podróżach osób i przytacza wypowiedzi innych. Wszystko to podane w zabawnej formie:

Jeżeli kiedy zdarzy się tobie widzieć Żyda w tańcu, będziesz miała dokładne wyobrażenie, co się obecnie dzieje z twoim tatulczykiem⁹⁰.

Albo:

Idę dalej: na przeciwnej ławce siedziała... dama; lecz bez żadnej asystencji, wszakże nikt nie śmiał jej inkomodować; miała bowiem dwa silne oręża swej niewinności: wieczek i brzydotę w perfekcji. Zżymała się silnie na wybuchy Grafa. Jak tylko brzask, dobyła pończochę i avec un mal abandon niby od niechcenia zaczęła trzepać drutami. Żyd dobył dziesięcioro i książkę zakonną. Graf palił knastor. A Polak... zwyczajnie! spał⁹¹.

⁸⁹ List Stanisława Moniuszki do żony, dopisek prawdopodobnie do córki, Elżbiety, z dn. 17/29 czerwca 1858, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 317.

⁹⁰ List do córki Elżbiety z dn. 16/28 listopada 1857, [w:] Ibidem, s. 283.

⁹¹ List do Aleksandry Müllerówny, opis podróży do Berlina, wrzesień 1837, [w:] Ibidem, s. 44-45.

Interesujące, jak łatwo przychodziło Moniuszce prosić rodzinę, znajomych czy nawet słabo znane osoby o pożyczki. Robił to niezwykle często, ale forma, w jakiej swoje prośby składał, jest niepowszednia. Zdarzało mu się bowiem w żartobliwy sposób przedstawiać swoją sytuację finansową i w związku z nią zapytywać o kilka rubli pożyczki. Arcyciekawym przykładem jest również muzyczny list skierowany do Józefa Wieniawskiego. Podczas pobytu w Paryżu w 1862 roku wybrał się Moniuszko w odwiedzinach do pianisty, a nie zastawszy go w domu, zatknął w drzwiach kartkę z informacją zapisaną w formie operowego recytatywu:



Rkp. nieznan. Publikacja w aneksie w pracy Aleksandra Walickiego, powtórzona w *Listach zebranych* pod red. W. Rudzińskiego, s. 431-432. Tytuł listu pochodzi również od Walickiego.

O poczuciu humoru Moniuszki świadczą też wymyślane przez niego przezwiska, którymi zwraca się do adresatów swoich listów. Największą inwencją odznacza się kompozytor w odniesieniu do pseudonimów nadawanych

żonie. Adresuje listy do niej, używając zwrotów: „kochana Omko”⁹², „Osienko”⁹³, „mój Omtaszku”⁹⁴, „Moja Kryszko”⁹⁵, „Aniołku”⁹⁶, „moja Duszko”⁹⁷. Do Jana Chęcińskiego zdarza mu się zaadresować list: „Najdroższy nam, a najtańszy dla Wydawców Wieszczu!”⁹⁸, a do wydawców, Gebethnera i Wolffa, rozpoczyna list cytatem z oracji Stolnika z *Halki*: „O gościwi mi Panowie!”⁹⁹.

Ironiczny bywa Moniuszko w listach do znajomych pisanych w okresach szczególnie ciężkich pod względem finansowym:

Na toast serwatkowy odpowiadam pełnym kuflem sodowej wody! Jest to jedyny trunek, który z triumfalnym szumem rozlewa się na ruinach szampana, węgrzyna, w obecnym czasie... i jedyna to pomyślność, którą Ci, najzacniejszy Panie Julianie, zakomunikować mogę szczerze¹⁰⁰.

Przykładów potwierdzających poczucie humoru kompozytora jest wiele, a w dodatku różnorodność form jego wyrażania dostarcza bogatego materiału do polemiki z narzuconym wizerunkiem kompozytora jako wieszca poważnego, zasępionego, odrealnionego profety, który z oczami wzniesionymi

⁹² Ibidem, s. 404.

⁹³ Ibidem, s. 473.

⁹⁴ Ibidem, s. 405.

⁹⁵ Ibidem, s. 313.

⁹⁶ Ibidem, s. 311.

⁹⁷ Ibidem, s. 478.

⁹⁸ List Stanisława Moniuszki do Jana Chęcińskiego z połowy 1860, [w:] Ibidem, s. 394.

⁹⁹ List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera z połowy maja 1859, [w:] Ibidem, s. 359.

¹⁰⁰ List Stanisława Moniuszki do Juliana Titusa z dn. 20 maja 1863, [w:] Ibidem, s. 445.

ku niebu jak Pytia odczytuje dalsze przypadki fortuny. Jak się okazuje, Moniuszko nie dość, że bliski był człowiekowi z krwi i kości, to jeszcze jego antyromantyzm silnie zaznaczył się w postawie rubasznego żartu, przyziemnej radości o wymiarze ludycznym.

Rozdział czwarty

Dzieło Stanisława Moniuszki a mitotwórcza interpretacja

Pozycja Stanisława Moniuszki tylko z pozoru wydaje się być w polskiej kulturze jednoznaczna i na trwale ugruntowana. Ojciec polskiej opery narodowej, wyraziciel polskości, wieszcz narodowy to frazy, którymi opisywano kompozytora przez dziesiątki lat, prowadząc szczególnego rodzaju dyskusję o postawach estetycznych i światopoglądowych, dla których Moniuszko ze swoją twórczością zdaje się być tylko pretekstem. Obserwacja warstwy muzycznej i literackiej dzieł kompozytora pozwala na postawienie tezy, iż wypowiedzi krytyków i naukowców służyły budowaniu mitu Moniuszki jako postaci istotnej dla idei polskości. Z racji niemożności dotarcia do dokumentów, w których Stanisław Moniuszko wyrażałby swoje zdanie w odniesieniu do zagadnień, na których koncentrowali się późniejsi badacze i komentatorzy jego twórczości, jedyną możliwością będzie skonfrontowanie ich opinii z zawartością dzieł. Poprzednie rozdziały, skupiające się na analizie stanowisk prezentowanych na łamach prasy i w publikacjach książkowych, pozwalają wyodrębnić pewne elementy, na których wspiera się mit Moniuszki jako wieszca.

Struktura mitu Moniuszki

Jak stwierdził Hayden White, narracja historyczna ma zawsze charakter interpretacyjny¹. Poczynając od daty debiutu na scenie warszawskiego Teatru

¹ H. White, *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, [w:] Idem, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 23-24.

Wielkiego, obecność Stanisława Moniuszki w polskim piśmiennictwie jawi się jako zjawisko złożone. Śledzenie sposobów pisania o nim na przestrzeni kilku następujących po sobie epok pozwala na postawienie tezy o istnieniu swoistego mitu kompozytora jako twórcy narodowego w znaczeniu wieszcz. Choć styl wypowiedzi o Moniuszce jest niejednorodny, a oceny jego twórczości i roli w polskiej kulturze wahają się między skrajnościami w zależności od prądów myślowych i przemian społeczno-politycznych, to da się w nich wyodrębnić grupę stale przywoływanych wątków. Są nimi kategorie narodu, polskości, folklor oraz relacje Polska – Europa i jednostka – zbiorowość. Pomimo negatywnego stosunku krytyków modernistycznych do roli społecznej Moniuszki sam fakt dialogowania z tekstami dziewiętnastowiecznymi odsłania siłę konstruktu wieszcz. Choć autorzy początku XX wieku częściej wyrażają się o Moniuszce jak o twórcy zaściankowym, na poły dyletancie z przerostem ambicji, to jednak oś dyskusji pozostaje ta sama. Przywoływanymi kategoriami są wciąż kwestie zaangażowania kompozytora w sprawy narodu, jego świadomość klasowa i pierwiastek ludowy dzieł. W zależności od zmieniającego się kontekstu społeczno-politycznego przesunięciu ulegają jedynie akcenty położone na poszczególnych komponentach jego wizerunku.

Mit wieszcz, który do Moniuszki przylgnął jeszcze w czasach recepcji idei romantycznych ciąży nad całą późniejszą dyskusją o roli tego kompozytora. Poszukiwanie uzasadnienia dla aktualności bądź anachroniczności tego modelu odrywa Moniuszkę od sfery zdarzeniowości, wyjmuje go z ram historii i ustawia poza możliwymi do sprawdzenia faktami. To, że Moniuszko raz postrzegany jest jako muzyczny epigon, a raz jako sięgający absolutu przewodnik duchowy narodu pokazuje problemy pamięci zbiorowej, która, starając się dostosować do wyznaczanych przez zmieniające się czasy ram, usiłuje dopasować do nich swoją zawartość.

Stąd zdają się wynikać tarcia w kwestii postrzegania Moniuszki w kulturze, rozbieżności ocen jego dorobku. Praktyka przedstawiania go w sposób cechujący się powinowactwem z narracją mityczną świadczy o oddzieleniu, świadomym lub nie, sfery faktów i dowodów od wyobrażeń i oczekiwań zupełnie innej natury. Na margines zepchnięte zostają policzalne dane. Część krytyków ubolewa nad brakiem uznania twórcy przez jego współczesnych:

Wszakże za życia Moniuszki nie rzucono mu nigdy jednego choćby kwiatka. Zbywano go w ogóle czczym oklaskiem i nie troszczono się, czy ów lirnik, który według wyrażenia Syrokomli »skonął, grając na lirze«, ma dosyć środków do życia choćby skromnego!²

Inni w tym czasie skłonni są przyznać, że swoją część uznania odebrał już za życia:

Stanisław Moniuszko należał do tych szczęśliwych mistrzów, którzy za życia spotykają się z uznaniem. Talent jego został należycie oceniony od razu, bo oto dn. 1 stycznia 1858 pierwsze przedstawienie jego »Halki« na scenie Teatru Wielkiego, wzbudziło zapal i cześć dla jej twórcy. Cześć ta przetrwała po dziś dzień – wyrazem jej było 500 jubileuszowe przedstawienie »Halki« a raczej dwa przedstawienia³.

Transformacje wizerunku przebiegające niezależnie od obiektywnych informacji przypominają mechanizmy wykorzystywane w narracjach mitycznych, w których ważniejszy staje się przekaz, ważniejsza idea

² Autor anonimowy, *Głos muzyczny*, [w:] „Głos” 1900, nr 50, s. 791. Więcej zob. W. Narusz, *Muzyka*, [w:] „Myśl Narodowa” 1935, nr 12, s. 189-190; J. M. Kamiński, *Nad grobem Stanisława Moniuszki*, [w:] „Opiekun Domowy” 1872, nr 24, s. 185-186.

³ Autor anonimowy, *Ku czci Stanisława Moniuszki*, [w:] „Kronika Rodzinna” 1900, nr 11 (28), s. 218.

od zgodności z faktami. Mitem można w dowolny sposób manipulować⁴. Tak dzieje się z wizerunkiem Moniuszki, który dostosowywany jest do zmieniających się warunków. Wśród niezmiennie powracających elementów, które tworzą zręby mitu Moniuszki jako wieszcz narodowego, znajdują się:

- świadomość klasowa (= wyczulenie na sprawę chłopską, postawa społecznikowska);
- ludowość dzieł;
- patriotyzm;
- tradycja szlachecka;
- religia.

Po analizie tekstów innych autorów wypada postawić pytania o obecność tych elementów w dziele Moniuszki. Czy podnoszone przez jego zwolenników hasła o umiłowaniu ludu, docenieniu jego autentycznej twórczości, zamiar wskrzeszenia ducha narodowego za pośrednictwem *Strasznego dworu* są w świetle jego twórczości zasadne? Jedynych odpowiedzi dostarczyć musi sama

⁴ Zob. M. Eliade, *Aspekty mitu*, Warszawa 1998. Oczywiście, owa dowolność nie jest w żadnym stopniu dozwolona pojedynczym członkom zbiorowości. Nie mogą oni dokonywać zmian w zawartości treściowej mitu na własną rękę i według własnego uznania, jednak owa dowolność daje się zauważyć w dłuższym odcinku czasowym (pewne elementy opowieści mogą zostać zmodyfikowane) lub chociaż na podstawie technik zapamiętywania i przekazywania mitu (addycyjność jako metoda kompozycji oraz różne mnemotechniki służące zapamiętaniu wielowersowych narracji). Zdarza się, że zestawione ze sobą wersje mitu pokazują zamiany w kolejności segmentów opowieści, co ostatecznie nie wpływa na przekaz opowieści, jest tylko wynikiem pewnej swobody w ujarzmieniu ogromnego tekstu w celu sprawnego przekazania go potem współplemięńcom lub członkom innej formacji kultury tradycyjnej. Ów czynnik ludzki, który może wprowadzić takie zmiany świadczy o niedomknięciu formalnym mitu i istnieniu w nim marginesu dowolności – przyp. AT.

twórczość – kompozytor nie pozostawił wszak potomnym świadectwa własnych przekonań.

Stanisław Moniuszko w wielu tekstach prasowych przyjmuje postać wieszczki narodowej. Dokonuje się to poprzez zestawienie go z największymi postaciami polskiej kultury – Mickiewiczem lub Chopinem. Przez wiele lat toczy się na łamach polskiej prasy dyskusja o zasadność tego analogizowania, żywa zwłaszcza jest polemika dotycząca różnic i podobieństw między Moniuszką a Chopinem. Za ważny przyczynek do tych dyskusji przyjąć można same wypowiedzi Moniuszki o Chopinie. Impulsem do opublikowania swojego stanowiska względem twórczości Chopina były dla Moniuszki pisma innych autorów ukazujące się za jego czasów w prasie, a które łączyły na różne sposoby nazwiska obu twórców. Jednym z takich tekstów był list osoby podpisanej jako Zofia K. z Brzozówki odpowiadający na zamieszczone wcześniej wspomnienie Józefa Sikorskiego o Chopinie:

Tyle z niej łez spadło na mogiłę zmarłego, łez, których byśmy wylewać nie przestali w krynice wiecznego żalu, gdyby nas nie koił w bólach swym śpiewem Moniuszko⁵.

W ramach riposty pojawił się artykuł opublikowany niebawem w „Gazecie Warszawskiej”, w którym autor podważa rangę Moniuszki jako kompozytora zdolnego pocieszyć naród po stracie największego z wielkich⁶. A to z kolei prowokuje samego Moniuszkę do wyznania w liście do Sikorskiego swojego niezadowolenia z treści artykułu oraz stosunku do muzyki Chopina:

⁵ Zofia K. z Brzozówki, *List...*, [w:] „Pamiętnik Naukowo-Literacki”, Wilno 1859, T. II, z. 4, s. 120.

⁶ Zob. Autor anonimowy, *Kronika literacka*, [w:] „Gazeta Warszawska” 1850, nr 276, s. 4.

Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Szopena mógł pocieszać, to nie moja wina i nigdy siebie nie stawiałem obok jakiegokolwiek bądź uprawnionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Szopenie, dla którego uwielbienia nie znam granic⁷.

W innym miejscu Moniuszko bierze w obronę mazurki Chopina, przypominając na łamach czasopisma ich wartość. Dzieje się to w odpowiedzi na kwiecisty artykuł Józefa Ignacego Kraszewskiego, który postanowił docenić w swej recenzji mazury Apolinarego Kątskiego:

Wysoko ceniąc powagę pióra pana Kraszewskiego, równie ceniąc jego obywatelskie intencje, pozwalam sobie stanąć w obronie śp. Chopina, pewny, że mi tę poufałość w imię treści wybaczy. Cenię i wielbię talent Apolinarego Kątskiego (...). Jego mazury kocham jak swoje własne. Wszakże stawić je przy mazurach Chopina, porównywać je ze sobą – dotąd mi na myśl nie przyszło (...). Mazury Chopina są klejnotami muzyki powszechnej; mazury Kątskiego są dla nas tylko drogie, jak kwiatki naszej ziemi, do jakich nawykliśmy od lat dziecińczych; jedno od drugich w sztuce bardzo odległe, choć bliskie naszym sercom⁸.

Tak wyrażany przez Moniuszkę stosunek do spuścizny Chopina mógł, jak sądzę, stać się wdzięcznym punktem zaczepienia dla późniejszych prób łączenia przez krytyków nazwisk obu twórców. Wyrazy artystycznego uznania dla dorobku Chopina połączone z umniejszaniem swojej pozycji wśród polskich kompozytorów mogły spowodować, że relacja przez samego Moniuszkę nakreślana jako zależność mistrz-uczeń podchwyczona została w wypowiedziach późniejszych dziennikarzy muzycznych i uznana za nie szczególne

⁷ List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego z dn. 11/23 grudnia 1850, Wilno, cyt. za: W. Rudziński, *Moniuszko a Chopin*, [w:] *Chopin a muzyka europejska*, K. Musiał (red.), cz. 1, Katowice 1977, s. 124.

⁸ St. Moniuszko, *Parę uwag z powodu listów J. I. Kraszewskiego do Gazety Warszawskiej*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1857, nr 11, cyt. [za:] W. Rudziński, *Moniuszko a Chopin*, op. cit., s. 122-123.

porozumienia pomiędzy kompozytorami, zgodność co do wizji zadań i celów muzyki, a także działalności artystycznej. Wyżej przytoczone wypowiedzi mogły być odbierane jako zezwolenie na swobodne łączenie nazwisk Moniuszki i Chopina oraz uzasadnienie dla wpisania tego pierwszego w poczet wieszczów narodowych:

Moniuszko i Chopin – oto dwa źródła, z których wypływa pieśń duszy polskiej⁹.

Tak pisze Ludomir Różycki w pierwszym zdaniu artykułu z 1917 roku, sięgając od razu do arsenału środków romantycznych. „Pieśń duszy”, „dusza polska”, „źródło”, z którego owa pieśń bierze początek, to sformułowania należące do stylistyki romantycznej opierającej się w głównej mierze na uczuciowości i pozaracjonalnym sposobie poznania.

Stwierdzić można, że w przeważającej części piśmiennictwo Moniuszkowskie posługuje się niezależnie od epoki niezmiennie romantycznym modelem opisu, a nader widoczne jest to właśnie wtedy, gdy autorzy podnoszą walory Moniuszki jako twórcy narodowego. Zawsze, gdy mowa jest o obecności tego kompozytora w panteonie wieszczów, retoryka i styl wypowiedzi przybierają romantyczny płaszcz¹⁰. Na fali ciągłego

⁹ L. Różycki, *U źródeł muzyki polskiej*, [w:] „Zdrój” 1917, nr 1, s. 25.

¹⁰ Romantyczny styl pisarstwa moniuszkowskiego cieszy się powodzeniem do dnia dzisiejszego. Obecny nie tylko w artykułach prasowych, ale i tych o aspiracjach naukowych. Zob. M. Demska-Trębacz, *Stanisława Moniuszki koncepcja muzyki służebnej wobec potrzeb jego czasów*, [w:] Eadem, *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...”*. *W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki*, Lublin 2003, s. 31-40. Powtarzalność utartych zwrotów, jak: „piewca uczuć prostych”, „społecznik”, autor pieśni „domowych” tworzonych „ku pokrzepieniu serc” powiela schemat ustalony w połowie XIX wieku, tworząc szczelną pokrywę zabarwionych emocjonalnie wyobrażeń utrudniających dotarcie do samej muzyki i jej rzetelną analizę.

przepracowywania romantycznych wzorów pojawiają się też zabiegi tematycznego analogizowania. Sztandarowym przykładem spotykanym w polskiej prasie jest porównywanie Moniuszkowskiego *Strasznego dworu* do epopei Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz*. Ogromna ilość artykułów poświęcona została obronie opery Moniuszki jako sacrum, z którym nie powinno się dyskutować. Zgodnie z tą zasadą, jeśli *Pan Tadeusz* pełni rolę skarbcza wyznaczników polskości, to *per analogiam*, takie samo znaczenie powinien mieć dla kultury polskiej *Straszny dwór*. Podobieństwa w zakresie tematyki – powrót bohatera do rodzinnego domu, wygląd i wyposażenie domostwa, harmonijne współegzystowanie ze sobą warstw szlacheckiej i chłopskiej, jak i eksponowanie tradycji przejawiającej się w dawnych obyczajach służyły krytykom za wystarczający fundament budowania analogii na poziomie znaczenia obu dzieł dla polskości. Jako że *Pan Tadeusz* powstał z myślą o krzepieniu serc w czasach rozbiorowych (tak odczytać można z licznych tekstów na ten temat), *Straszny dwór* musiał niejako „z urzędu” przejąć tę rolę.

Pozwalam sobie w tym miejscu podważyć utarte przekonanie, że *Straszny dwór* był świadomie zaprojektowany przez Moniuszkę na dzieło mające podtrzymać naród na duchu. Faktem jest, że kompozytor mógł rozpatrywać swą operę jako swoisty dwugłos z *Panem Tadeuszem*, o czym świadczyłby na przykład wybór tematu libretta. Brak jednak wypowiedzi Moniuszki dotyczących intencji kształtowania *Strasznego dworu* na muzyczny epos narodowy jest jednak przez wielu krytyków traktowany luźno. W dużej grupie artykułów i recenzji przywoływany jest list Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, z którego zwykle wybiera się jeden fragment mający uzasadniać dążenia Moniuszki do pocieszenia zboląłego narodu. Piszą recenzenci:

(...) »Straszny dwór«, ta wesoła opera o smutnych czasach, »bieżących kłesk pocieszycielka«, zakazana przez carską cenzurę po trzech przedstawieniach¹¹.

Lub innymi słowami:

Poznańska realizacja przejdzie do historii jako wzorzec wydobycia na światło dzienne wszystkich zawartych w operze idei patriotycznych, zgodnie z intencjami librecisty i kompozytora, który w słynnym liście do przyjaciela nazwał ją »bieżących kłesk pocieszycielką«¹².

Cytat przywołany w oryginalnym kontekście sugeruje jednak inne rozumienie tych popularnych słów. To nie o operę zdaje się chodzić, a o pracę w ogólności, zajęcie, któremu w ciężkich czasach Moniuszko nie mógł się z wielu powodów poświęcać tak, jak tego chciał:

Mój drogi Edwardzie! (...) Ciągłe zdrowie tylko cieszy i praca, do której jako jedynej prawdziwej bieżących kłesk pocieszycielki, wróciłem z zapalem po długim wypoczynku, i wczoraj (jednym tchem od początku) trzy akta *Strasznego dworu* ukończyłem¹³.

Zatem poszukiwanie rysów wieszczą, który zafrasowany dolą narodu tworzy dzieła mające za cel wesprzeć duchowo społeczeństwo przybiera nieraz w polskiej prasie szczególny kształt. Widać tu tendencję do nadawania Moniuszce wyjątkowych cech i przymiotów. Wśród tych zalet wybija się też w całej dyskusji społecznikowskie podejście do twórczości.

Zgodnie z wizerunkiem prasowym przyjęcie roli przewodnika

¹¹ W. Rudziński, *Jego pieśni zastępowały szkołę*, [w:] „Trybuna Ludu” 1977, nr 254, s. 6.

¹² T. Kaczyński, *Opera narodowa w Poznaniu*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 13-14, s. 10.

¹³ List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza z 27 listopada 1863, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 453.

duchowego, potrzeba dotarcia do wszystkich klas i grup społecznych ma się przejawiać przede wszystkim w doborze tematyki operowej. Krytycy podkreślają docenienie przez Moniuszkę bohatera wiejskiego (przede wszystkim przywoływana jest w tym kontekście *Halka* z główną rolą wiejskiej heroiny), a jeśli ów bohater nie wywodzi się bezpośrednio z warstwy chłopskiej, to jednak zderzenie go z zasobniejszymi i wykwintniejszymi klasami stwarza poczucie sympatii z niżej urodzonym (jak w przypadku Broni, która w operze *Hrabina*, mimo że szlachcianka, stoi w hierarchii społecznej niżej niż sfrancuziała szlachta i arystokracja).

Jest tu widoczny jeszcze inny zabieg mitologizacyjny. W odniesieniu do twórczości operowej Moniuszki ważnym elementem legendy wieszczą pozostaje odwoływanie się do tradycji szlacheckiej. Począwszy od recenzji w prasie dziewiętnastowiecznej motyw ten jest silnie eksploatowany. Wspominany już wcześniej przyjaciel i w pewnym momencie protektor Moniuszki, Józef Sikorski, utożsamiał narodowość ze szlacheckością. W procesie budowania tożsamości narodowej była ona dla niego ważniejsza nawet niż ludowość, choć kategoria chłopstwa, wsi i folkloru stanowiła główny wyznacznik romantyzmu w literaturze. Zatem romantyczne postrzeganie narodu jako formacji, której szlachta stanowi gwarancję istnienia, rzutują na postrzeganie Moniuszki i jego dzieła przez cały omawiany przeze mnie okres. Taki stosunek do polskości wyraża się dobitnie w sporze o inscenizację *Strasznego dworu* toczącym się na łamach prasy w latach 60. XX wieku. Postulaty wystawiania tej opery w kostiumie historycznym poparte były tezą o obecnej w nim polskości, która ginie, jeśli inscenizacja pozbawiona zostanie symboli narodowych i środków przywołujących dawne, szlacheckie czasy. Rola narodowego wieszczą wiąże się także, wedle krytyków, z wrażliwością społeczną Moniuszki, wyrażającą się w twórczości skierowanej ku szerokiemu kręgowi odbiorców i podejmującej ważne problemy społeczne.

Różnorodne komponenty, z których krytyka budowała mit kompozytora-wieszczka, zostały w pewnym momencie wykorzystane do celów propagandowych. Chodzi o wspomniane wcześniej odsłonięcie pomnika w Katowicach podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Kół Śpiewaczych w 1930 roku. Podkreślanie na łamach „Śpiewaka Śląskiego” zasług Moniuszki dla polskiej pieśni, jak i dla polskości w ogóle zyskuje szczególną wymowę w odniesieniu do miejsca, w którym przywoływane były te hasła. W wygłoszonych z okazji zjazdu przemówieniach przepełnionych propolskimi hasłami, często pojawiają się obrazy Śląska związanego z Polską już od czasów piastowskich:

Miłość Ślązaka do polskiej ojczyzny nie płynie z jakiejś sztucznej nienawiści ku kulturze byłego najeźdźcy, lecz że nienawiść ta w długowiekowej walce z zalewem obcym, to konieczny ślad wędrówki, jaką dusza śląska przebyła od prastarej kultury piastowskiej aż do ostatecznego jej rozkwitu, jakiego świadkami jesteśmy dziś patrząc w jasne oblicze odrodzonej Polski z jej wielkimi mężami i wieszczami, z jej kulturą swoistą, która w śpiewie najpiękniej uchwycił właśnie geniusz Stanisława Moniuszki¹⁴.

Długie wieki nieobecności Śląska w granicach Rzeczypospolitej i jego przyłączenie po pierwszej wojnie światowej spowodowały potrzebę rozwinięcia propagandy na rzecz umocnienia związków z „macierzą”, choć jak wiadomo, nastroje wśród Ślązaków nie do końca wówczas pokrywały się z polityką zjednoczeniową władz:

Nie miejsce tu na to, by opisywać te kwiatki naszego niedołęstwa, sobkostwa, zaściankowości, małości; sprawa pomnika Moniuszki, sprawa zjazdu naszego i uroczystości Moniuszkowskich dostarczyła Wydziałowi Związku szereg dowodów, które kiedyś, gdy z pomocą Bożą dzieła

¹⁴ St. M. Stoiński, *Po śl. uroczystościach Moniuszkowskich. Myśli pod pomnikiem Moniuszki w Katowicach*, [w:] „Śpiewak Śląski” 1930, nr 8-9, s. 106.

dokonamy, będą przedmiotem publicznego napiętnowania. (...) związek Śląskich Kół Śpiewaczych apeluje dziś do wszystkich śpiewaków, by zdawali sobie sprawę z ważności czynów, jakie się dokonują¹⁵.

Potrzebom tym idealnie odpowiadała postać wieszczki narodowej, który miał się stać ogniwem spajającym kultury polską i śląską. Wykorzystanie wizerunku Moniuszki dla propagandy polskości okazało się niezwykle poręcznym zabiegiem z uwagi na elastyczność konturów postaci, które wzmocnione w odpowiednich miejscach mogły stać się symbolem wspólnej dla różnych grup kultury:

Obydwa koncerty posiadają dla naszego życia kulturalnego doniosłe znaczenie, ponieważ po raz pierwszy dały okazję śląskiemu społeczeństwu, by zapoznać się z wspaniałą spuścizną twórczą Moniuszki¹⁶.

W przemówieniu wygłoszonym podczas Zjazdu przez księdza infułata Kasperlika, opublikowanym kilka stron dalej w tym samym numerze czasopisma padają słowa:

Dziwnem się wydaje, dlaczego pomnik ten nie stanął w Warszawie, lub w Wilnie, gdzie Moniuszko żył i działał, a właśnie tu w Katowicach? Odpowiedź jest jasna. Śląsk spłaca dług wdzięczności swemu mistrzowi pieśni, który wpajał w lud ten otuchę i wytrwałość, kiedy Śląskowi odbierano powoli wszystko, wolność, mienie, mowę i pacierz¹⁷.

Jak w pryzmacie skupiają się w publikowanych tekstach procesy mitologizacyjne mające na celu trwałe umocowanie Moniuszki w poczcie

¹⁵ St. M. Stoiński, *O pomnik Moniuszki w Katowicach*, [w:] „Śpiewak” 1930, nr 1, s. 10.

¹⁶ F. Sachse, *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i uroczystości Moniuszkowskich*, [w:] „Śpiewak Śląski” 1930, nr 6/7, s. 90.

¹⁷ Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowskich, [w:] Ibidem, s. 92.

wieszczów narodowych. Piszę się o nim jako o „wodzu narodu”, który „czuł i tworzył dla narodu całego i wprowadzał przez utwory swoje całe tłumy w świetlane kraje ideału”¹⁸.

Wątek mesjanistyczny w budowaniu wizerunku Moniuszki-wieszczka jest rozwinięciem postawy Konradowskiej z Mickiewiczowskich *Dziadów*. „Ja kocham cały naród,/ nieśmiertelność tworzę” – zdaje się ustami krytyków przemawiać do narodu Moniuszko. Zaczepnięte z romantyzmu widzenie jednostki twórczej, jak i romantyczna wizja patriotyzmu mają w przypadku przyłączenia Śląska do Rzeczypospolitej konkretne zadanie: umocnienie poczucia przynależności tamtejszych mieszkańców do narodu polskiego. Pobrzmiwają w tych płomiennych wypowiedziach idee tak dobitnie wyrażone przez Erica Hobsbawma i Pierre’a Norę – plastycznie formowana pamięć zbiorowa i tradycja wynaleziona, które legitymizują naród jako formację typową dla nowoczesności. Poprzez wpisanie Moniuszki w kanon polskich wieszczów narodowych i uwypuklenie w jego przedstawieniu odpowiednich cech możliwe staje się kreowanie wspólnej części skromnie przez długie lata zazębiających się zbiorów. Pamięć zbiorowości jest tu kryterium organizującym dane. Określony cel społeczny zdaje się kształtować zawartość merytoryczną wypowiedzi i ich natężenie emocjonalne. Powiązanie Moniuszki z określonymi zadaniami społecznymi stanowi stale powtarzający się motyw w każdym wystąpieniu prasowym, co świadczy o jego znaczeniu w dyskursie Moniuszkowskim.

¹⁸ Autor anonimowy, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Śpiewak Śląski” 1920, nr 10 i 11, s. 77.

Świadomość klasowa

Najbardziej miarodajnym dziełem ukazującym zaangażowanie Stanisława Moniuszki w problematykę chłopską jest *Halka*, która stała się nie tylko punktem odniesienia dla kolejnych przedsięwzięć Moniuszki, lecz zaważyła także na późniejszej recepcji całej jego twórczości. Źródłem popularności dzieła, jak utrzymywano, stał się temat mezaliansu wiejskiej dziewczyny ze szlachcicem, uzupełniony wątkiem niespełnionej miłości. Jak jednak pokazują pierwsze recenzje, opowieść z przedstawicielką stanu chłopskiego w głównej roli nie spotkała się z entuzjazmem środowiska krytyków. Ganił za to Moniuszkę jego dobry wówczas znajomy, Józef Sikorski, dziwili się i inni. Alojzy Kuczyński jeszcze w kilka lat po premierze nie mógł na łamach „Opiekuna Domowego” uwierzyć, że pojawiła się na scenie wiejska dziewczyna, a fakt, że stała się ona dodatkowo bohaterką pozytywną wskazującą gestem oskarżycielskim na warstwę szlachecką, było już nie do pomyślenia¹⁹. Mimo wszystko wprowadzenie ludu na scenę zostało odnotowane, choć postrzeganie tematyki chłopskiej jako wyznacznika narodowości w operze stało się powszechną praktyką dopiero później.

Poświęcano wiele miejsca muzyce, pisano o jej ludowej proveniencji. Pieśń ludowa miała być wyrazem ducha narodowego. *Halka* zatem to „bogata krynica melodyj swojskich, z serca wysnutych, do serca płynących, muzyki, która tętnem swoim świadczy o własnej narodowości”²⁰. Muzyka, melodia była wyznacznikiem dzieła narodowego. Nieco później dostrzeżono, że temat wsi istniał w muzyce polskiej już od jakiegoś czasu – zarówno Józef Elsner, jak

¹⁹ Zob. A. Kuczyński, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Opiekun Domowy” 1865, nr 45, s. 257-258.

²⁰ St. M. Rz., *Kronika tygodniowa*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 131, s. 7.

i Karol Kurpiński pisali dzieła sceniczne, odwołując się do tematyki chłopskiej²¹. To jednak, co zwróciło uwagę recenzentów w chwili warszawskiej premiery, to „niestosowność” czy „bolesność” tematu – podniesienie przez autorów dzieła kurtyny społecznej w miejscu, które powinno pozostać zakryte. Niewielu dziennikarzy zwróciło uwagę na perspektywę, pod jaką oświetlono w *Halce* warstwę chłopską. Czytać można było głosy oburzenia czy wyrazy niesmaku formułowane w odniesieniu do ukazania przywar klasy najwyższej. Trudno jednak znaleźć głosy poruszające kwestię nierówności społecznej, która stała się w późniejszym czasie symbolem całej twórczości Moniuszkowskiej. Broniono się tuż po premierze przed splamieniem stereotypu szlachcica Polaka, niewiele przejmowano praktyką szlachecką, której ukazanie na scenie tak niektórym zabolowało. Jednym z nielicznych jest pochodzący z 1885 roku tekst opublikowany w „Biesiadzie Literackiej”, w którym pojawia się zdanie, że skoro Wolski „lud kochał”, to mścił się za jego niedolę²². Przytłaczająca większość tekstów mówi jedynie o treści „zbyt pospolitej”²³ czy „niepotrzebnie nam przypominającej przywary”²⁴. Widać w tych postawach jeszcze zręby myślenia oświeceniowego, zgodnie z którym świadomość społeczna poszerzyła się o dostrzeżenie warstwy chłopskiej jako części

²¹ Z. Noskowski, *Znaczenie „Halki” w rozwoju muzyki polskiej*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 48, s. 939-941. Por. A. Topolska, *Hernandez w kierpcach*, [w:] *Halka*, książka programowa, premiera 23 grudnia 2011, Teatr Wielki – Opera Narodowa, s. 17-21.

²² Zob. Autor anonimowy, *Trzechsetne przedstawienie „Halki”*, [w:] „Biesiada Literacka” 1885, nr 27, s. 5.

²³ Zob. J. H., *Przegląd rzeczy potocznych*, [w:] „Przegląd Europejski” 1863, t. 4, s. 706-716 (tu: s. 711-712).

²⁴ J. Sikorski, *Halka, opera w 4ech aktach, Słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 1-5.

nowocześnie pojmowanego narodu przy jednocześnie zachowanej niezmienności przekonań w kwestiach stanowienia, regulowania i egzekwowania przywilejów szlacheckich.

Dopiero w początkach XX wieku pojawiło się podejście łączące narodowość z ludowością (nie było to jednoznacznie odbierane jeszcze przez długie lata, w 1935 roku na łamach „Świata” pisano o zorganizowanym w Hamburgu wykładzie „o walorach narodowych i ludowych” *Halki*²⁵, co pokazuje rozłączne jeszcze traktowanie obu kategorii). W 1900 roku Zygmunt Noskowski jako jeden z pierwszych dostrzega nowatorstwo takiego ujęcia tematu, odwołując się do popularnego wówczas wyobrażenia ludu. „Pragnął przedstawić smutne następstwa lekceważenia uczuć prostaczków” – pisze o Moniuszce. O ariach *Halki* i Jontka w II akcie mówi jako o zwiastujących żywioł ludowy, a punkt, w którym ów żywioł miał osiągnąć kulminację, umieszcza w akcie III. Szczególną rolę w kształtowaniu wiejskiego charakteru opery upatruje Noskowski w partiach chóralnych. Chór wieśniaków to, według niego, wyraz najczystszej prostoty wieśniaczej, przez co cała opera zyskuje koloryt ludowy.

Wyróżnienie problemu uwłaszczenia chłopów w kontekście interpretacji dzieł Moniuszki zaznaczyło się już zdecydowanie później. Zważywszy datę powstania pierwszej wersji opery (tzw. wileńskiej) w 1847 roku, dla wielu badaczy stało się jasne, że Moniuszko musiał inspirować się wydarzeniami powstania krakowskiego (1846). W publikacjach dwudziestowiecznych, zwłaszcza tych o profilu popularnonaukowym, wątek walki klasowej wskazywany był już w *Halce* jako bazowy dla całego dzieła, a wydarzenia rabacji chłopskiej – jako czołowa inspiracja. Pisał Tadeusz Przybylski:

²⁵ Zob. A. Guttry, „*Halka*” w *Hamburgu*, [w:] „Świat” 1935, nr 23, s. 15.

Powstanie upadło, zanim zdążyło się rozwinąć. Jak wielu innych patriotów, także i Moniuszko boleśnie przeżywał tę tragedię narodową (...). Był Moniuszko świadom (...) że nie rzekoma niedojrzałość chłopów była przyczyną klęski, lecz nieludzki stosunek panów do chłopów (...). Moniuszko pragnął przedstawić szerokiemu społeczeństwu źródła tej nienawiści ludu do szlachty. Wyraziło się to w podjęciu tematu *Halki*²⁶.

Powolywał się przy tym na czołowy autorytet w sprawach życia i twórczości kompozytora, jakim był Witold Rudziński, który wyjaśniał początkową niechęć recenzentów do *Halki* drażliwością poruszonego w niej tematu. Oprócz dwuznacznej moralnie głównej bohaterki (matki nieślubnego dziecka i samobójczyni) Rudziński wskazuje na niechętny stosunek szlachty do chłopów „za to, że dali posłuch zbrodniczym podszeptom władz zaborczych”²⁷.

Skojarzenie tematu *Halki* z powstaniem krakowskim można zaobserwować przede wszystkim w tekstach dwudziestowiecznych. Współcześni Moniuszce krytycy niestosowność tematu postrzegali w zaprezentowaniu warstwy chłopskiej w głównej roli przy jednoczesnym zepchnięciu na dalszy plan wyższych sfer oraz jawne ukazanie ich czynów niemoralnych; hipokryzja Janusza, o zbałamuceniu dziewczyny nie wspominając, to zachowania, które powinien zasłonić nieprzepuszczający niczego woal tabu. Jeszcze przed premierą oskarżany o opóźnienie wystawienia *Halki* w Warszawie Karol Baliński pisał do Józefa Sikorskiego o niechrześcijańskiej zawartości dzieła. W jego rozumieniu *Halka* była dziełem głupim i szkodliwym – głupim, gdyż opowiadającym uczęszczającej do teatru szlachcie o sprawach jej nie dotyczących, a szkodliwym – bo szerzącym

²⁶ T. Przybylski, *Stanisław Moniuszko (1819-1872)*, Kraków 1975, s. 15-16.

²⁷ Ibidem, s. 17.

nienawiść (gdyby na sali znaleźli się chłopci i byli w stanie pojąć treść dzieła)²⁸.

Tymczasem Stanisław Niewiadomski pisze w swojej książce, że temat *Halki* dojrzał w Moniuszce od dłuższego czasu. Przeciwstawia się tezom, jakoby opera powstała dopiero po spotkaniu w 1847 roku Moniuszki z Wolskim, który to namówił kompozytora do scenicznej adaptacji jego wcześniejszego poematu *Halszka*²⁹. Niewiadomski powołuje się na pamiętniki Czesława Moniuszki, w których pod datą 1844 ojciec kompozytora zanotował wiersz *Do autora śpiewnika domowego*. W ostatniej strofie można przeczytać słowa: „a gdy *Halkę* posłyszeli, żeś jest mistrzem powiedzieli”, pod którymi senior Moniuszko dopisał w późniejszym czasie: „Przepowiednia się sprawdziła, kiedy ją zagrano w Warszawie w lat piętnaście”³⁰. Jak domniemywa Niewiadomski, pomysł opery narodzić się więc musiał już w 1843 roku, zatem hasła o obowiązku społecznym, jaki miał pchać Moniuszkę do napisania opery po wydarzeniach powstania krakowskiego, wydają się grubo przesadzone.

Akcja opery umieszczona została w XVIII wieku. Główna bohaterka, podobnie jak towarzyszący jej Jontek, pochodzi z Podhala, z wsi należącej do dóbr szlacheckich Stolnika. Trójkąt miłosny Halka – Janusz – Zofia (cóрка Stolnika) to również triada zależności stanowych i majątkowych. Halkę łączą nie tylko relacje miłosne z Januszem (szlachcicem, jednak bez określonego w operze statusu majątkowego), lecz także z Zofią, dziedziczką Stolnika, a zatem przyszłą właścicielką wsi, z której pochodzi Halka.

²⁸ T. Kaczyński, *Dzieje sceniczne Halki*, Kraków 1969, s. 14.

²⁹ Hipotezy odnoszące się do inspiracji literackiej dotyczą także *Góralki* Kazimierza Władysława Wójcickiego – przyp. AT.

³⁰ St. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1928, s. 27.

Tytułowa bohaterka, jak i cały wiejski lud zostali ujęci w dziele Moniuszki w stereotypie wyrażającym prostotę i pierwotność. Chłopi żyją między udrękami pracy w polu a radością i zabawą wypełniającą dzień wolny. Świat chłopski jest spolaryzowany: praca – odpoczynek, codzienny mozół – niedzielna beztroska. Istnieje też w tym ujęciu podział na świeckie i religijne. W scenerii wsi nie mogło zabraknąć drewnianego kościółka, nie mógł nie zabrzmieć dzwon wzywający na nieszpory. Religia wyznacza przestrzeń wiejską – według znaków i symboli religijnych orientuje się też Halka, której Janusz każe czekać, tam gdzie krzyż i figura („Czekaj za miastem, nad Wisłą tam,/ Gdzie krzyż na drodze, koło figury”: akt I, scena III).

Prostota ludu to również nieskomplikowanie uczuć. Halka kocha Janusza prostą, czarno-białą miłością. Dla niej zamknięte są rejony półcienia, obce lawirowanie. Dla niej miłość albo jest, i wówczas jest bezgraniczna i totalna, albo jej nie ma. Dlatego walczy o względy szlachcica wszelkimi dostępnymi jej środkami. Zachowuje w tym swoją równie prostą moralność – zniesławiona i odrzucona nie wyobraża sobie życia w zakłamaniu. Halka jako postać stereotypowa musi zrobić to, czego wymaga od niej monochromatyczny świat. Nie ma półśrodków, nie ma półprawdy. Dlatego popełnia samobójstwo. Jeśli nie może być ze swoim życiem pogodzona, a jednocześnie zaakceptowana przez świat zewnętrzny, musi ten świat opuścić.

Prostota ludu wiejskiego dotyczy także wyobrażenia pierwotności. Z jednej strony, w landszaftowym ujęciu chodzi o ukazanie ludu jako związanego z rytmem ziemi, którego życie dyktowane jest nie przez prawo miasta, a przez prawo natury. Stąd wszystkie sentymentalne obrazki i porównania w śpiewie Halki i partiach chóralnych: skojarzenia z wiatrem, słońcem, ptakami czy innymi elementami przyrody, jak np. w koronnej arii *Gdyby rannym słońciem*:

Gdyby rannem słońkiem wzlecieć mi skowronkiem,
Gdyby jaskółeczką bujać mi po niebie!
Gdyby rybką w rzece – płynąć tu do ciebie,
Jaśku mój, do ciebie.
Ani ja w Wisielce pływająca rybka,
Ani ja skowronek, ni jaskółka chybka,
Jeden tylko wicher w górach mi zanuci:
Wróci Jasiek, wróci!³¹

Podobne porównania znaleźć można w innych dłuższych partiach Halki. W arii *Jako od wichru krzew połamany* znajdujemy porównania Janusza do ptaków czy słońca:

Zabrał mi wszystko Jaśko, mój sokół (...)
Gdzieżeś, ach gdzieżeś, o mój sokole,
Gdzie moje słońko na jasnym niebie?³²

Według naturalnego środowiska przyrodniczego orientuje się też Halka w przestrzeni. Sceneria miasta jest jej nieznana, dezorientuje dziewczynę:

Jakoś tak straszno wiejskiej niewieście!
Nie widać jak, nie widać skąd
Słoneczko wschodzi.
Nie widać jak, nie widać gdzie
Słońko zachodzi.³³

W warstwie głębokiej chodzi jednak też o pierwotność emocji. Halką targają skrajne, prawdziwe i nietłumione uczucia. Od bezgranicznej miłości

³¹ St. Moniuszko, *Halka, opera w czterech aktach, muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Włodzimierza Wolskiego*, wyd. XIII, Kraków 1914, akt II, scena I. Dalsze cytaty pochodzą również z tego wydania.

³² Ibidem, akt I, scena III.

³³ Ibidem, akt II, scena II.

do Janusza, jego cielesnego pożądania przechodzi Halka w stan nieskrywanej agresji, przez histerię („Puszczajcie mnie, puszczajcie mnie,/ Tu ojciec dzieciątka mojego!”³⁴) aż do pragnienia zemsty („Ja zemszczę się, podpalę cię,/ Boś serce srodze zakrwawił mi,/ Bo matka ja – i żona twa/ Zabiję cię, – słyszysz mnie ty”³⁵). W jej działaniu zatem odbija się wszystko to, co kultura szlachecka, dworskość zachowania przykryła serią postaw maskujących.

Proste serce ma też Jontek – od lat zakochany w Halce przymyka oko na jej romans z Januszem. Pragnie tylko jej i, gdy już wiemy, jak perfidnie Janusz postąpił z dziewczyną, Jontek tym bardziej utwierdza się w swej miłości. Nie istnieje dla niego Halka zbałamucona, nie ma w niej dla niego nic, co kazałoby zrewidować pogląd na jej wcześniejsze czyny. Istnieje wyłącznie czysty obiekt uczuć, który Jontek chciałby zasypać swą miłością. W jego słowach i czynach widać wyobrażaną sobie przez wieki mądrość prostaczków. Góral wie, co w życiu jest najważniejsze, i to przekonanie nadaje jego postępowaniu rys radykalizmu. Próbuje wszelkimi sposobami „nawrócić” Halkę na jasność rozeznania, co jest dobre, a co złe, czy to wyznając jej swe uczucia, czy odkrywając przed nią zakłamanie Janusza.

W całym tym obrazie nie ma jednak niczego, co rzekomo odkrywałoby przed widzami świadomość chłopów w kwestii ich fatalnego położenia społecznego, której tak pieczołowicie szukali dwudziestowieczni konstruktorzy mitu Moniuszki. Zwłaszcza sceny zbiorowe pokazują utarte postrzeganie ludu jako warstwy podległej szlachcie. Widać to przede wszystkim w tekście, którym społeczność wiejska komentuje przybycie Halki do wsi. Chłopi wiedzą

³⁴ Ibidem, akt II, scena II.

³⁵ Ibidem, cavatina Halki pt. *O mój maleńki*, akt IV, scena VIII.

wprawdzie, czym kończą się romanse prostych dziewczyn z paniczami, żałują, że taki los spotkał niewinną Halkę, jednak próżno szukać w nich, oprócz solidaryzowania się z jej sytuacją, chęci zemsty za konsekwencje spadające na ofiary podobnych układów, a nie na ich sprawców:

Tak to, tak z dziewczętami,
Tak z zalotami dworskimi
Taka to dola ich!³⁶

A także:

CHÓR
O – biedne, biedne obiedwie!
Porzucił jedną za ledwie,
Wnet druga już kocha go!
HALKA
Nad moją biedą zlituj się, Boże!
Osłoń ją, osłoń opieką Twą!
WSZYSCY (prócz Janusza)
Głos obłąkanej woła do Boga!
Osłoń ją, Panie, opieką Twą!³⁷

Nie pada słowo, na którym można by budować hipotezę, jakoby *Halka* była operą wyrażającą niezadowolenie mas chłopskich zwiastujące rychłą rewolucję. W scenie powitania orszaku weselnego we wsi chór wieśniaków śpiewa zgodnie to, co nakazuje Dziemba („Cóż czy wam zdrętwiała gęba/ witać – jakby skamienieli!/ Jakem Dziemba, herbu Ziemba,/ Głośnień, bo wam...”³⁸). To Bóg ma być wybawcą, do niego zwracają się wieśniacy, by ukoił żal dziewczyny. Sami jednak witają przybyłych na ślub Zofię i Janusza, zgodnie

³⁶ St. Moniuszko, *Halka*, akt III, scena II.

³⁷ Ibidem, akt IV, scena IV.

³⁸ Ibidem, akt IV, scena IV.

z oczekiwaniem wiwatują na ich cześć i składają życzenia nowożeńcom. Nawet radykalny Jontek nie jest w stanie przeciwstawić się niesprawiedliwości panów. W ostatniej scenie dramatu podaje dłoń Januszowi, który w przypiływie opamiętania wskoczył za Halką do wody.

W wileńskiej wersji opery relacje dwór – zagroda były jeszcze mniej napięte niż w wersji rozszerzonej³⁹. W scenie II aktu I, słysząc zawodzenie znękaney dziewczyny, Zofia i jej ojciec (w wersji warszawskiej Marszałek) kazań odszukać biedaczkę i pocieszyć ją. Podobnie Janusz, jest zdecydowanie mniej obcesowy, faktycznie rozdarty pomiędzy przymusem społecznym a prawdziwym uczuciem, którym darzy Halkę. W scenie III aktu I przyznaje dziewczynie, że „chcą go żenić”. W wersji warszawskiej postać ta jest już od początku świadoma nieczystości swojego postępowania. Lud wiejski w scenach zbiorowych wykazuje się jeszcze większą ignorancją. W scenie I aktu II kobiety wychwalają urodę Janusza, upatrując w jego wyglądzie przejawów dobroci serca. Mądrzejsi od wiejskich bab mężczyźni uzmysławiają im dopiero, że dobroć Panicza obecna jest tylko w słowach. Obydwie wersje opery różnią się między sobą także zakończeniem. Bardziej wymowna i jednoznaczna jest pierwsza z nich, w której Janusz nie skacze za Halką do wody, Jontek nie podaje mu ręki na pomoc, a Marszałek nakazuje wieśniakom uformowanie radosnego koła i zaśpiewanie na cześć młodej pary.

W warstwie literackiej elementem typowo ludowym jest postać dudziarza – grajka, który w rejonie Podhala spotykany był zarówno w kapeli góralskiej jako realizujący nutę pedałową towarzyszącą gęślom, jak

³⁹ Zob. St. Moniuszko, *Halka. Wersja wileńska*, Kraków 1985. Porównania materiału muzycznego obu wersji opery obszernie omówione zostały w artykule Ewy Hauptman-Fischer, *Analiza źródłowa Halki Stanisława Moniuszki. Hipotezy dotyczące rękopisu WTM 627/M*, [w:] „Res Facta Nova” 2010, nr 11 (20), s. 375-385.

i muzykował pojedynczo, przede wszystkim podczas przechadzek po halach⁴⁰. Ten drugi typ pojawia się w librecie *Halki* podczas spotkania z Jontkiem, który zaleca muzykantowi zmianę tonu melodii na bardziej smętny, rodzimy⁴¹.

Kolejnym dziełem Moniuszki w całości osadzonym w realiach wiejskich jest *Flis*. Jednoaktówka powstała w niecały rok po warszawskiej premierze *Halki* i dla zwolenników tezy o demokratycznej postawie Moniuszki wobec sprawy chłopskiej mogłaby być silnym argumentem w dyskusji. Jednak w recenzjach najczęściej można spotkać gładkie omówienia dzieła z daleka trzymające się od zagadnień społecznych. Faktem jest, że trudno widzieć we *Flisie* wyraz przekonań politycznych Moniuszki. Jak pisało wielu, to wdzięczny „obrazek ludowy”, którego akcja toczy się nad brzegami Wisły, w okolicach Warszawy w środowisku flisackim. Dziarski flisak Franek, z wzajemnością darzący uczuciem Zosię nie może połączyć się z nią szczęśliwym węzłem małżeńskim. Ojciec Zosi obiecał jej rękę miejskiemu fryzjerowi o imieniu Jakub, tym samym przekreślając szansę zakochanych na szczęście osobiste. W wyniku zbiegu okoliczności Franek odkrywa, że fryzjer jest jego zaginionym w dzieciństwie bratem, wobec czego Jakub rezygnuje z wcześniejszej umowy i wspaniałomyślnie odstępuje bratu rękę narzeczonej.

W swoich tekstach z tezą Witold Rudziński przypomina, że wartość *Flisa* należy mierzyć zainteresowaniem Moniuszki sprawami wsi. W tym realizuje się, według niego, narodowość kompozytora i jego postawa

⁴⁰ Zob. A. Chybiński, *O muzyce górali tatrzańskich*, [w:] Idem, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, Kraków 1961, s. 93-98; Z. J. Przerembski, *O dawnych dudziarzach Podhala*, [w:] „Duda i Kozieł” 2001, nr 4-5, s. 9-28.

⁴¹ St. Moniuszko, *Halka*, akt IV, scena II.

odpowiedzialnego za cały naród artysty-wieszcz. Powtarza jego słowa w innej tylko formie Tadeusz Przybylski, pisząc już na początku rozdziału zatytułowanego *Kompozytor narodowy*: „życie ludu przedstawione w prostych pieśniach i kilku chórach ujęły słuchaczy”⁴². Ale to życie ludu dostrzegane jest chyba wyraźniej przez badaczy drugiej połowy XX wieku, a linia, po której owa interpretacja się posuwa, kreślona jest grubą kreską ekspansywnej „moniuszkologii” Rudzińskiego. Podobnie, jak miało to miejsce w przypadku opery *Halka*, trudno szukać we wcześniejszych publikacjach utożsamienia tematyki wiejskiej dzieł z wyrazem społecznikowskiego zacięcia i dążeniem do przeciwdziałania nierówności klasowej ich autora. Pisano wprawdzie, że sielanka jest rodzima i ludowa albo że jest obrazkiem „pełnym etnograficznej charakterystyki”⁴³, jednak tematyka chłopska wcale nie była przez współczesnych postrzegana jako walor, podobnie jak motyw równouprawnienia stanów:

Musimy uczynić zarzut naszemu maestro. Zbyt wysoko wzniosł on nas, zbytecznie w marzeniu zagłębił, ażeby za podniesieniem kurtyny nie zraziło oczu to zebranie gminu w różnobarwnych ubiorach i kieckach⁴⁴.

Lud we *Flisie* naszkicowany zresztą jakby pobieżnie i w pośpiechu przez Stanisława Bogusławskiego, autora libretta, jest przedstawiony jako wesoły i religijny. Daleko mu do postaw, z których odczytywać by można

⁴² T. Przybylski, op. cit., s. 22.

⁴³ Zob. A. Miller, *Hrabina*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 45, s. 882-888; Autor anonimowy, *Przewodnik*, [w:] „Dziennik Literacki” 1860, nr 23, s. 184; T. Joteyko, *Z muzyki*, [w:] „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 2, s. 24; S. Dziadulewicz, *Przegląd muzyczny*, [w:] „Bluszcz” 1902, nr 3, 83-84.

⁴⁴ H. T., *Flis, opera w jednym akcie skomponowana przez Stanisława Moniuszkę, libretto Stanisława Bogusławskiego*, [w:] „Gazeta Codzienna” 1858, nr 269, cyt. [za:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 54.

niezadowolenie z zastanej sytuacji klasowej. Prości flisacy są chętni do pracy, na niej się też koncentrują, wiedząc, że dzięki temu ich życie będzie pełniejsze i radosne („Dalej do roboty,/ A wesoły będzie dzień”⁴⁵). Nie roszczą pretensji do zmiany ciężkiego położenia, zdają się go w ogóle nie dostrzegać. Nie czują strachu przed szlachtą, boją się jedynie nieokiełznanych sił przyrody. Proszą Boga o wstawiennictwo w czasie burzy, za co mu później kornie dziękują („Dzięki Ci, przedwieczny Panie!/Żeś uchronił chaty nam!/ Ty, co każesz, to się stanie,/ Boś Ty wielki tylko sam”⁴⁶).

Całkiem odwrotnie rzecz ma się z operą *Paria*. Mimo że w tym właśnie dziele Moniuszko najpełniej wyraził to, czego oczekiwali późniejsi budowniczowie jego mitu jako zaangażowanego w sprawy społeczne twórcy, to jednak fama *Parii* nigdy nie osiągnęła nawet w połowie takiego pułapu, do jakiego dotarła *Halka*. Wystawiona w 1869 roku, a więc ponad dekadę później niż okrzyknięta operą narodową historia zbałamuconej góralki, *Paria* w największym stopniu ze wszystkich dzieł scenicznych Moniuszki porusza zagadnienie rozwarstwienia społecznego i poniżenia najniżej urodzonych. Na przeszkodzie odbioru opery jako głosu w dyskusji o roli chłopów stanął najwidoczniej egzotyczny kostium, w jaki przybrały się aktualne wszak tematy. Opowiadająca historię wywodzącego się z kasty pariasów Idamora, który niesiony ideą makiawelizmu wdziera się na szczyty społeczne starożytnych Indii i ma niebawem szczęśliwie poślubić córkę wielkiego kapłana Akebara, jest ucieleśnieniem problemu niesprawiedliwości społecznej i głosem

⁴⁵ St. Moniuszko, *Flis*, chór przed I sceną, cyt. [za:] Libretto opery autorstwa Stanisława Bogusławskiego dołączone do rejestracji dzieła na CD, [w:] St. Moniuszko, *Flis*, DUX 0736.

⁴⁶ Ibidem, scena I, modlitwa.

w debacie o dowartościowaniu najniższych warstw. Jak pokazują jednak głosy krytyki formułowane tuż po premierze, wątek społeczny przesłoniły kontrowersje wokół umiejscowienia akcji w egzotycznych realiach i niespełniająca oczekiwań publiczności muzyka.

Przeniesienie akcji dzieła do starożytnych Indii i opowiedzenie historii odległej w czasie i przestrzeni było dla wielu oznaką niedomagań artystycznych Moniuszki, który sprzeniewierzył się nadziejom pokładanym w nim przez naród. Odwołanie się nie tylko do obcej kultury, ale i do obcego systemu religijnego oznaczało pewne fiasko na niwie programu narodowego. Mimo to Moniuszko projekt zrealizował, co dla wielu było dowodem spadku sił artystycznych, a w domyśle – głębokiej zapaści emocjonalnej i intelektualnej kompozytora. Władysław Fabry w swej fabularyzowanej biografii kompozytora postawił nawet diagnozę opartą na działaniu sił nieczystych – złe moce musiały kierować ręką Moniuszki, skoro ten nie usłuchał rad rodziny i znajomych:

Praca nad *Parią* postępowała szybkim krokiem. Moniuszkę dręczyły po nocach jakieś dziwne sny. Rano budził się zmęczony i wyczerpany, jak gdyby po nocy spędzonej bezsenności. Wyczuwał dookoła siebie jakąś niesamowitą atmosferę walki, ścierania się jakichś niewidzialnych mocy, niezależnych od niego i nie dających się ani ujarzmić, ani sobą powodować. Walka ta odbierała mu dawny spokój i równowagę ducha i wyczerpywała jego i tak przepracowany organizm⁴⁷.

Paria stała się kartą przetargową w walce zwolenników idei romantycznych z modernistami. Późniejsi badacze, jak Zdzisław Jachimecki czy Henryk Opieński, doceniający rolę Wagnera w muzyce europejskiej, za wszelką cenę pragnęli widzieć w tej operze polską odpowiedź na koncepcję dramatu muzycznego. Pisarze przywiązani do romantycznej interpretacji poszukującej

⁴⁷ Ibidem, s. 100.

pierwiastka narodowego manifestującego się we wspólnocie społecznej i religijnej widzieli w *Parii* wyłącznie efekt emocjonalnych zaburzeń twórcy. Dziwili się tematyce, wielobóstwu, za złe mieli kompozytorowi, że skoro już porwał się na temat egzotyczny, to podłożył pod słowa muzykę brzmiącą rodzimo:

Pięknie brzmią chóry (...), ale czasami bardziej chciałoby się na scenie widzieć polskie dożynki przy tej melodii niż grupy rozśpiewanych braminów⁴⁸.

Nawet entuzjaści poszukiwania przejawów polskości w każdej powstającej nucie z dezaprobatą przywitali pomysł sięgnięcia do materiału kantaty *Milda* i przeniesienia z niej wielu pomysłów do *Parii*⁴⁹. Nawiązania muzyczne pojawiają się już w prologu, w którym Zdzisław Jachimecki skrupulatnie wyróżnia motyw pojawiający się już w instrumentalnym wstępie. Potem przychodzą podobieństwa partii Ratefa do chóru *U brzegu Niemna jest gaj poświęcony*, jak i ogólny kształt recytatywów. Konstatowano, że chóry braminów są jakby parodią obrzędów chrześcijańskich⁵⁰ i z nieskrywaną satysfakcją opisywano pozbawioną sukcesu premierę. Ekspozowanie obcej kultury musiało, w odczuciu recenzentów, zakończyć się odrzuceniem dzieła przez publiczność. W tej woli sprzeciwu, jak interpretowano chęć napisania przez Moniuszkę opery na temat niepolski, widziano cofnięcie się kompozytora w artystycznym rozwoju czy wręcz zdradę ideałów narodowych.

Ocena *Parii* w dwudziestowiecznych publikacjach książkowych pozostała w zasadzie całkowicie na marginesie mitu Moniuszki-demokraty.

⁴⁸ Z. Sierpiński, *Moniuszkowska „Paria”*, [w:] „Życie Warszawy” 1980, nr 266, s. 7.

⁴⁹ Zob. Z. Jachimecki, op. cit., s. 178-180.

⁵⁰ Zob. F. H. L., *Przegląd Teatralny*, [w:] „Kłosy” 1868, nr 150, s. 273-274.

Tymczasem wydaje się, że dla zwolenników takiego obrazu wieszczą *Paria* mogłaby pełnić rolę bardzo mocnego argumentu. Sukces *Halki* i tocząca się wokół niej dyskusja o zawartych w operze akcentach społecznych zachęciły Moniuszkę do pracy nad jeszcze bardziej radykalnym tekstem, w którym już *explicite* wyrażone zostałyby postawy niezadowolenia z zastanej struktury społecznej i otwarcie wypowiedziane słowa o konieczności dowartościowania warstwy spychanej poza margines. Śpiewa już na wstępie Idamor:

To jeszcze jeden z tej kasty wzgardzony,
Co w łzach się rodzi, a w nędzy tonie.
Obcy na własnej krainy swej łonie,
Choć umie kochać ją,
Choć umie bronić ją⁵¹.

Choć w dalszej części dzieła co chwilę słychać gorzki ton żalu (cała partia Dżaresa jest wyrazem ubolewania nad nędznym losem pariasów), to jak widać, nie okazał się on wystarczająco silny, by znaleźć miejsce w mitologii Moniuszkowskiej. Pisał Zdzisław Jachimecki, umniejszając znaczenie podjętego przez kompozytora tematu:

(...) i Delavigne, i Chęciński trochę przesadzili w pojmowaniu stanowiska, jakie kasta pariiów zajmowała i zajmuje w społeczeństwie hinduskim w południowych Indiach, nie jest w nim bowiem ani jedyną nieuprzywilejowaną, ani też najniższą. Można ją porównać z Cyganami europejskimi⁵².

⁵¹ St. Moniuszko, *Paria*, recytatyw Idamora, akt I, scena III, cyt. [za:] Libretto do opery *Paria* autorstwa Jana Chęcińskiego dołączone do rejestracji opery na CD, [w:] St. Moniuszko, *Paria*, DUX 0686/0687. Dalsze cytaty z *Parii* pochodzą także z tego źródła.

⁵² Z. Jachimecki, op. cit., s. 173.

Stanowisko późniejszych badaczy, na których spoczywa główny ciężar kształtowania wizerunku Moniuszki jako przejętego problemami społecznymi twórcy, paradoksalnie nie koncentruje się na znaczeniu *Parii* w rozwijaniu tego wątku. Pojawiają się skromne, pobieżne jakby stwierdzenia zaczepiające zaledwie o temat. Niepoddany on jednak został szerszej, dogłębnej analizie. A zatem możemy przeczytać w programie operowym Witolda Rudzińskiego z 1980 roku, że faktycznie Moniuszko przejął się tematem hinduskich biedaków:

Główną sprawą, która pociągała Moniuszkę, kiedy wznawiał pracę nad *Parią*, była ostra wymowa społeczna tego tematu. Pod tym względem mieści się *Paria* w serii dzieł Moniuszki o charakterze społecznym, podobnie jak najostrzejsza z nich *Halka*, ludowa sielanka *Flis*, *Jawnuta*, na pół satyryczna *Hrabina*, jeśli nie liczyć wileńskich »operetek«⁵³.

Widzenie w tej operze przez Rudzińskiego metafory polskiego życia społecznego jest specyficzne, wzięwszy pod uwagę zestawienie obok siebie *Parii* i *Flisa*, który z chłopstwem wspólne ma w zasadzie jedynie miejsce akcji i typ bohaterów, dobitnie na to wskazuje. Przy ogromnym wysiłku, jaki wkłada Rudziński w wykreowanie innych oper na manifesty przekonań Moniuszki, zdystansowanie się wobec *Parii* i nierozwinięcie tego wątku wydaje się zaskakujące. W tym samym programie Antoni Wicherek napisał:

(...) w librecie [*Parii* – przyp. AT] znalazły się akcenty jak na owe czasy odważne i postępowe, że nie brak w nim elementów krytyki społecznej, że sławi ono odwagę, wierność i patriotyzm, a więc wartości ponadczasowe i godne pochwały...⁵⁴

⁵³ W. Rudziński, *Kilka słów o „Parii” Stanisława Moniuszki*, [w:] Program do opery *Paria*, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 9 listopada 1980, strony nienumerowane.

⁵⁴ A. Wicherek, *Dlaczego właśnie „Paria”*, [w:] op. cit.

I nawet kierowane wprost żale Idamora:

Powiedz niebiańska istoto,
Czy nigdy w sercu twem nie budziło litości
To nieszczęsne plemię rzucone na świat po to,
By wlec na nim życie tułacze
W nędzy, bólu i łzach,
Budząc w ludziach odrazę i strach⁵⁵.

nie przekonują badaczy do metaforycznego potraktowania tematyki *Parii*.

Oczywiście Moniuszko wcale nie musiał patrzeć na swój projekt w ten sposób. Mógł się po prostu zachwycić patosem dramatu, mogły go urzec sceny nasycone tragizmem. Mógł w końcu uważać, że dramat Delavigne'a posiada potencjał dzieła scenicznego, czego wyrazem były powracające na przestrzeni lat próby adaptacji. W wywodzie tym chodzi jednak o aspekt recepcji, który w odniesieniu do tej opery prowokuje do pytań, dlaczego tak wyraźnie zarysowany wątek chłopski nie stał się pożywką dla badaczy i ważnym elementem konstruowania mitu Moniuszki jako wieszczu uwrażliwiającego rodaków na palące sprawy kraju i społeczeństwa. Wydaje się, że na przeszkodzie staje tu tylko ów nieszczęsny hinduski kostium, który całkowicie przesłonił możliwości metaforycznego interpretowania treści dzieła. Ponieważ nie była to opera narodowa w sensie osadzenia w krajowej scenerii, nie została odczytana tak, jak wcześniej profetycznie odczytany został Mickiewiczowski *Konrad Wallenrod*.

Na podobnej zasadzie temat chłopski nie został dostrzeżony w operetce-sielance pt. *Jawnuta (Cyganie)*. Mimo że z dzisiejszej perspektywy mówić by można o poruszeniu przez twórców tematu nierówności społecznej na tle

⁵⁵ St. Moniuszko, *Paria*, duet Neali i Idamora, akt II, scena II.

mniejszościowym, to jednak w całości recepcji Moniuszki jako zwolennika równości zagadnienie to pozostaje całkowicie pominięte. Co więcej, pełna zgoda na traktowanie tytułowych Cyganów jako grupy bez praw społecznych jest w tym przypadku wyrażone wprost i niepoddane głębszej refleksji. Oczywiście, trudno spodziewać się po Moniuszce przekonań, które i dziś jeszcze nie należą do powszechnych, jednak przy omawianiu recepcji kompozytora jako szczególnie wrażliwego na krzywdę słabszych, któremu przyświecać miały idee równości i braterstwa trudno przejść obok tego wątku obojętnie. Nieliczne oceny współczesnych dotyczące *Jawnuty* sprowadzają się do ogólnych sformułowań na temat muzyki. Zdzisław Jachimecki, który jako jedyny poddaje analizie Moniuszkowskie dzieła, podsumowuje ją ocenami: „pusta frazeologia muzyczna”, „nic naprawdę zajmującego” czy „rutyna w pisaniu muzyki teatralnej”.

Muzyka osadzona jest w pieśniach i tańcach uważanych za narodowe, polskie. Uwertura utrzymana jest w mazurowej rytmice i tempie, natomiast cała kompozycja kończy się przepysznym, jak go określa Jachimecki, ustępem w „tempo di Mazur”⁵⁶. Wewnątrz tej klamry spotkać można dokładny cytat z krakowiaka *Wesół i szczęśliwy*⁵⁷, piosenkę *Kum i kuma* oraz inne, nawiązujące do polskich melodii ludowych śpiewy. W tkance literackiej zaczerpniętej z klasycznego dramatu Franciszka Dionizego Książnina pt. *Cyganie* poetycki sposób przedstawienia tytułowej grupy posługuje się stereotypami przekazywanymi w dziele przez samych Cyganów. Bohaterowie: Dżęga, Moryga, Chicha i stara Cyganka, Jawnuta (której imię posłużyło jako tytuł

⁵⁶ Napisany wcześniej dla baletu *Monte Christo* – przyp. AT.

⁵⁷ St. Moniuszko, *Jawnuta. Wyciąg fortepianowy*, akt II (?), numer 8, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 3544.

dla drugiej wersji opery) sami śpiewają o sobie opinie szermowane przez otoczenie:

Cygan pracą się nie biedzi,
Patrzy tylko gdzie co skraść⁵⁸.

W tekście libretta autorstwa Władysława Ludwika Anczyca znalazła się tylko część dramatu *Kniaźnina*⁵⁹, pominięte zostały m.in. fragmenty przedstawiające legendę o pochodzeniu Cyganów z rozproszonego ludu babilońskiego. W tych jednak słowach, które weszły do libretta *Jawnuty*, zawarte zostało stereotypowe wyobrażenie Cyganów, które pokutuje niestety jeszcze do dziś. A zatem w świetle sielanki *Kniaźnina* i libretta Anczyca odmiennosc Cyganów, ich społeczna obcość wyraża się we wróżbach, kradzieżach i porwaniach. Głównym zajęciem Cygana z Pokucia nad Prutem, gdzie umieszczona została akcja *Jawnuty*⁶⁰ jest rabowanie gospodarstw i drobne kradzieże kieszonkowe. Po powrocie z wyprawy poszczególne postaci chwalą się swymi zdobyczami: cielęciem (Rudio), trzema garnkami miodu (VI Cygan), koniem (Dzęga). Sprzeczne z naturą cygańską jest brak skłonności do kradzieży. Syn pary żydowskiej, przygarnięty jedynie do taboru i wychowywany wśród Cyganów, Dzęga sam się sobie dziwi:

⁵⁸ Ibidem, akt I, numer 3 (chór).

⁵⁹ F. D. Kniaźnin, *Cyganie*, [w:] *Dzieła wszystkie Franciszka Dionizego Kniaźnina*, t. V, Lipsk 1837.

⁶⁰ Pokucie – dawne tereny polskie obejmujące dzisiejsze ziemie ukraińskie (Czarnohora), po pierwszym rozbiórce w 1772 r. trafiły do zaboru austriackiego. Zob. *Pokucie*, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. VIII, B. Chlebowski, Wł. Walewski (red.), Warszawa 1887, s. 550-560.

Jednak to nasze dziwne jakieś życie.
Cudzą żyć krzywdą!... To mię coś porusza.
Dalibóg, we mnie nie cygańska dusza!⁶¹

Typowym zajęciem jest też wróżbiarstwo (mieszkańcy miasteczka proszą Jawnutę o wróżby z ręki) i zielarstwo (Jawnuta leczy ziołami chorego Szymona).

Wobec Cyganów powszechnie stosowana jest przemoc. Śpiewają o tym wielokrotnie bohaterowie opery, wyliczając sytuacje, w których zostali zbici, jak i narzędzia, którymi się w tym celu posłużono. Ubolewają nad losem, który przeznaczył ich do takiej roli. W librecie pojawiają się elementy cygańskiego instrumentarium tradycyjnego tamburyn, bęben, „torbany” (prawd. teorbany), „brzękotki”, a także specyficzny rodzaj tańca zwanego smagańcem. Nie jest to zwyczajny taniec. Chodzi o rodzaj kary stosowany wobec Cyganów, którzy, złapani na przestępstwie, musieli tańczyć podczas uderzeń batem, a pozostali przygrywali do tańca na drumlach⁶². Tak jest i w operze z tym, że kara wymierzana jest wewnątrz grupy (Moryga do Gnusa: „kto kraść nie umie, niech zatańczy ładnie”⁶³), przez jednych jej członków innemu (Gnusowi), który wrócił z wyprawy z pustymi rękami:

CHÓR: Nuże teraz na kij siadać!
Naucz się kradać.
Nuże teraz przez kij skakać,
Wara stękać! wara płakać!

⁶¹ St. Moniuszko, *Jawnuta. Wyciąg fortepianowy*, akt I, numer 3b, tekst mówiony przed *Smaganiem*, Mf. 3544.

⁶² Zob. *Smaganiec*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 6: S-Ś, A. Kryński, W. Niedźwiedzki (red.), Warszawa 1909, s. 234.

⁶³ St. Moniuszko, *Jawnuta*, op. cit., akt I, numer 3.

Niech ta prosta
Uczy chłosta.
GNUS: Oj daleko jeszcze do sta⁶⁴.

O tańcu tym pisze Jachimecki, że panuje w nim „ogromny rozmach rytmiczny”, a chór „ma umyślnie brutalny charakter motywiczny i kończy się dzikimi okrzykami”⁶⁵.

W kwestii tematyki utworu współcześni Moniuszce recenzenci w ogóle nie zabrali głosu, pisząc jedynie, że w uwerturze dominuje „pierwiastek cygański”⁶⁶, choć w istocie nie wykazuje ona żadnych zbieżności z oryginalną muzyką cygańską. Wspomniął przelotem o społecznej wymowie utworu Witold Rudziński, jednak nie rozwinął później tego wątku. Pisał natomiast:

Kiedy wielu demokratów, rozczarowanych i rozżalonych, twierdziło, że chłop nie dorósł do wolności, Moniuszko zastanawiał się, jakie były przyczyny nienawiści klasowej, dzielącej naród⁶⁷.

W przemianach mitu Stanisława Moniuszki jako wieszczą wątek świadomości społecznej kompozytora rozwinięty został na większą skalę w drugiej połowie XX wieku. W powojennej krytyce i publikacjach książkowych wysunął się na pierwszy plan, decydując o kształcie wizerunku kompozytora przenikającego do świadomości Polaków. Z uwagi na największą ilość opublikowanych tekstów na temat tego kompozytora, jak i naukowe ich aspiracje, to przede wszystkim Witoldowi Rudzińskiemu zawdzięczamy ugruntowanie obrazu Moniuszki jako społecznika, demokraty wrażliwego na losy ludu:

⁶⁴ St. Moniuszko, *Smaganie*, [w:] Idem, *Jawnuta*, akt I, numer 3b, Mf. 3544.

⁶⁵ Z. Jachimecki, op. cit., s. 101.

⁶⁶ Zob. Autor anonimowy, *Kronika sztuk pięknych, Muzyka*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 40, s. 363.

⁶⁷ W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970, s. 62.

Nie uznawał twórczości podejmowanej dla samej rozkoszy tworzenia. Muzyka była dla niego środkiem wychowywania ludzi: pragnął uczyć ich dobra, przestrzegać przed złem, zapalać miłość do przeszłości i do tradycji narodowej, budzić nienawiść do wszystkiego, co zatrzymywało naród w rozwoju. Ograniczając swoją działalność do muzyki ani przez chwilę nie przestawał być patriotą i społecznikiem⁶⁸.

Pojęcie społecznikostwa Moniuszki i jego świadomości klasowej rozumiane były przez Rudzińskiego jako wrażliwość kompozytora na niedolę ludu. Motywy te najliczniej występujące w *Halce*, ale też, jak zaznacza autor, w *Parii* i *Jawnucie*, dopasowują się w recepcji Rudzińskiego do wymogów socrealizmu, choć autor ten stara się je interpretować jako składowe świadomości społecznej Polaków połowy XIX wieku. W dyskusji o świadomości klasowej Moniuszki nie odwołuje się jednak do relacji kompozytora ze stryjami, których w innym miejscu omawia skądinąd bardzo szczegółowo. Sądząc po tym, jakie wartości przekazywali oni młodemu Moniuszce (a były to wartości wywiedzione ze światopoglądu oświeceniowego, który obejmował wprawdzie kwestię uwłaszczenia chłopów, jednak nie odnosił się w dzisiejszym rozumieniu do spraw mniejszości narodowych) krytyczny stosunek Moniuszki do położenia społeczności cygańskiej w narodzie nie mógł się w jej ramach zmieścić. Wnioskowanie o przekonaniach kompozytora co do równouprawnienia chłopów na podstawie *Jawnuty* nie wydaje się być zasadne. Przywoływanie w tym kontekście przez Rudzińskiego *Parii* stanowi podobne przełożenie późniejszego stanu świadomości na postawy dziewiętnastowieczne. Przy dzisiejszym stanie świadomości wątek nierówności staje się w tych utworach czytelny, jednak, jak pokazują przykłady, w chwili premiery treść opery *Paria* odczytano wprost. Wizerunek Moniuszki-wieszczka wsparty na idei „bojownika o wolność chłopów”

⁶⁸ Ibidem, s. 137.

jest więc efektem nałożenia na dziewiętnastowieczny materiał współczesnej, ukształtowanej w dobie socrealizmu siatki przekonań o stosunkach społecznych. Wysoki stopień ideologizacji wymagany od piśmiennictwa po drugiej wojnie światowej zmusił Witolda Rudzińskiego do dostrzeżenia w Moniuszce orędownika sprawy nie tyle chłopskiej, ile wręcz proletariackiej. W tym kontekście da się oczywiście zinterpretować obydwie wspomniane opery, *Parię* i *Jawnutę*, jednak, jeśli zależy nam na rekonstrukcji poglądów kompozytora, powinniśmy się od podobnych wniosków powstrzymać. Poruszał wprawdzie Moniuszko kwestię pariasów, sięgnął do tematu mniejszości cygańskiej, jednak dopiero powojenna recepcja zinterpretowała te fakty jako niezgodę kompozytora na krzywdę prostych ludzi. Uznała je za analogiczne do poruszonej w *Halce* sprawy chłopskiej i włączyła automatycznie do grupy wątków mających wyrażać głos Moniuszki w debacie o sprawiedliwość społeczną. Wiele różnorodnych ze swej natury zagadnień znalazło się wówczas w pojemnej kategorii chłopskości, kluczowej dla ideologii socrealizmu. Stanowisko kompozytora w kwestii wsi rekonstruowano na podstawie znajdujących w dziele elementów przynależących do kultury chłopskiej. Pierwiastki wiejskie odczytywano wprost jako manifestację antyszlacheckich przekonań kompozytora i opowiedzenie się przez niego po stronie uciśnionego ludu.

Najwięcej dowolności w interpretowaniu danych przyniosła krytyka socrealistyczna, ale to ona w ogromnym stopniu ukształtowała dzisiejszą świadomość Polaków co do roli społecznej Stanisława Moniuszki. W dziewiętnastowiecznej recepcji zauważono zwrot, jakiego dokonał Moniuszko, przyznając pierwszeństwo bohaterowi wywodzącemu się z ludu, jednak jego interpretacja w duchu walki o przywileje dla tej warstwy społecznej jest dziełem krytyki dwudziestowiecznej. Podobnie powojenny rodowód ma dołączenie w tym kontekście do *Halki* takich tytułów, jak *Jawnuta* czy *Paria*. Opracowanie tematu może być dopiero współcześnie rozpoznawane jako

element dyskursu równościowego, w epoce Moniuszki nie czas był jeszcze na podobne przekonania. Jednak w ocenie krytyków po 1945 roku wspomniane dzieła miały być dowodem konsekwentnie wcielanej przez Moniuszkę w życie idei wieszcz-orędownika sprawy chłopskiej. Dominujące w ówczesnej dyskusji wątki poświęcone prostemu ludowi sprofilowały dyskusję o roli tego kompozytora według matrycy ustalonej przez marksizm-leninizm.

Ludowość

Najszerzej piszą autorzy o ludowości *Śpiewników domowych* Moniuszki. Jest to oczywiste z uwagi na *Prospekt* ogłoszony w 1842 roku przed ukazaniem się pierwszego tomu antologii⁶⁹. Jest to jedyny przypadek, kiedy Moniuszko sam tak obszernie wypowiedział się o artystycznych zamiarach i podkreślił chęć zwrócenia się w stronę ludowości.

Na ponad dwieście wydanych ogółem pieśni Moniuszki sto dziewiętnaście zebranych zostało w pierwszych sześciu *Śpiewnikach domowych*, najbardziej interesujących z uwagi na opublikowanie ich jeszcze za życia kompozytora czyli w całości przez niego nadzorowanych i stanowiących wyraz zamysłów autorskich, jak i na to, że zbiór ten najczęściej analizowany był przez autorów prac. Pozostałe sześć pośmiertnych tomów *Śpiewników* było w pismach głównie wzmiankowanych, nie poświęcano im już tyle uwagi, ile zeszytom wydany według pomysłu samego Moniuszki.

⁶⁹ Prospekt ukazał się w „Tygodniku Petersburskim” 1842, nr 72, przedrukowany później w „Tygodniku Ilustrowanym” 1896, nr 16, a także w monografii Henryka Opieńskiego, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów – Poznań 1924, s. 83-87.

Z całej twórczości kompozytorskiej *Śpiewniki domowe* zawierają najwięcej elementów uznanych za ludowe. Zamysł wyrażony w anonsującym pierwszy zeszyt manifestie został przez Moniuszkę z pietyzmem zrealizowany. Jak pisał w *Prospekcie*, plan „pomnożenia repertorium śpiewów krajowych” miał się zrealizować m.in. na fali sięgnięcia do pieśni ludu. Jak się jednak wydaje, plan ten, jasno wyrażony w „Tygodniku Petersburskim” został przez późniejszych badaczy odczytany nieco inaczej niż by nakazywały słowa kompozytora. A zatem już w chwilę po wydaniu *I Śpiewnika* interpretatorzy tego zbioru zdają się popełniać błąd nadinterpretacji. Pisze anonimowy krytyk, wyrzucając Moniuszce nieudolne naśladowanie wiejskich przyśpiewek:

Niebezpieczną jest rzeczą ubiegać się o zrównanie pieśniom ludu naiwnością mowy i oryginalnością melodyi. Zamiar sam z siebie już wszelkie przypuszczenia natchnienia oddala, co potwierdzają dostatecznie »Trzy z piosnek sielskich«... Tak język jak muzyka do niego dodana, nie są wieśniacze, ale ludzi inaczej mówić i śpiewać nawykłych⁷⁰.

Jeśli cofnąć się do tekstu zapowiedzi *Śpiewnika*, to nie znajdziemy w sformułowaniach Moniuszki nic, co nakazywałoby szukać w jego twórczości dokładnych cytatów z poezji czy pieśni ludowej:

Poeci, rozważając piosnki samorodne ludu, myśl ich biorąc za temę, układają śpiewy narodowe; (...). Ukazał się w różnych językach tłum ballad, piosnek wesołych lub melancholicznych, które trafiając w ducha krajowców, w usta się ich przeniosły i rozpoczęły niejako życie już dziś tradycyjne, stając się śpiewami ludu. (...) Dobrzyński (...) zapowiada ukazanie się swoich *Piosnek Sielskich* (...). Wiersze starałem się wybierać z najlepszych naszych poetów, mianowicie: *Piosnki sielskie*, tudzież *Piosnki wieśniacze z nad Niemna* w nim umieściłem, będąc tego przekonania, że te

⁷⁰ H. Opieński, op. cit., s. 102.

utwory poetyczne najwięcej na sobie charakteru i barwy krajowej okazywały⁷¹.

Tak więc wydaje się, że sięganie do repertuaru tradycyjnego nie miało na celu cytowania konkretnych tekstów, lecz służyć miało przede wszystkim inspiracji. Potwierdza to list Stanisława Moniuszki do przyjaciela:

Wyobraź sobie, drogi Adamie, co to za pocziwa, nieoceniona ta Maryśka (służąca Klewsczyńskich) (...). Ona, (słyszac z rozmowy mojej), że potrzebuję narodowych pieśni, zaśpiewała mi kilka, które najwierniej spisałem z Jej głosu ze słowami – Rozumie się, że Ludwik powinien obrobić, ogładzić te słowa, ale już jest Panie orzech! Jest z czego rozrabiać, upiększać, waryować”⁷².

Sformułowanie „myśl ich biorąc za temę” sugeruje zwrot ku romantycznej idei ludowości rozumianej jako nieskażona kulturą miejską autentyczność. Tak powstały repertuar pieśniowy, inspirowany kulturą wiejską a nie przywołujący konkretne jej przykłady, służyć miał, według pomysłu, całemu narodowi jako szkoła prawdy.

Sięgał Moniuszko w dużym stopniu do *Piosnek wieśniaczych z nad Niemna i Dźwiny* Jana Czeczota, który w swoim zbiorze starał się zawrzeć charakter wierszowanych tekstów ludu posługującego się dialektem ruskim, a dokładnie mieszanką polszczyzny i tzw. języka krewickiego⁷³. Pełnił Czeczot podobną rolę jak Oskar Kolberg. Jego zacięcie etnograficzne ograniczało się jednak nie tylko do zbierania poezji i pieśni ludowych, ale i ich transformacji

⁷¹ St. Moniuszko, *Prospekt*, [w:] „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 72, cyt. [za:] H. Opieński, op. cit., s. 85-86.

⁷² St. Moniuszko, *Materiały dalsze do obrabiania pieśni ludu litewskiego*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 3706.

⁷³ Zob. Autor anonimowy, *Jan Czeczot*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, J. Krzyżanowski (red.), Warszawa 1965, s. 45.

filologicznych. Antologia *Piosnek wieśniaczych* stała się wyrazem tego wieloletniego zainteresowania. Czeczot był wychowankiem Uniwersytetu Wileńskiego i jako przyjaciel Mickiewicza współorganizował z nim szeregi Związku Filomatów. A zatem zbiór *Piosnek wieśniaczych* nie jest zapisem autentycznego repertuaru funkcjonującego w okolicach tytułowych rzek, lecz antologią zaprojektowaną przez wykształconego filologa, który zebrał i tak zaadaptował do wymogów języka polskiego teksty, by nabrały walorów twórczości poetyckiej i dały się zgrabnie opatrzyć muzyką⁷⁴. Podobnie rzecz ma się z antologią Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, który tak jak Czeczot, miał intencję utrwalenia na piśmie charakteru wiejskiego repertuaru. Obydwaj twórcy odpowiedzieli swymi publikacjami na zapotrzebowanie epoki. Dali zbiory poezji, które nawet jeśli prezentują materiał nieautentyczny, ułożone zostały tak, by odmalować obraz idealizowanego przez inteligencję życia i charakteru chłopskiego. O tym, jak daleko sięga owa idealizacja, świadczyć mogą pieśni napisane nie tylko do tekstów największych poetów polskich (Adama Mickiewicza, Antoniego Malczewskiego), lecz także do poezji największych twórców europejskich: Johanna Wolfganga Goethego (*Nawrócona* z III *Śpiewnika*) czy Waltera Scotta (*Piosnki obląkanej I i II* z III *Śpiewnika*, *Miłość* z IV *Śpiewnika*).

Znalazły się więc w *Śpiewnikach* w większości obrazki z życia wiejskiego opiewające zarówno piękno przyrody, jak i za pośrednictwem porównań do natury opisujące piękno i prostotę serc wiejskich dziewcząt, czystość ich uczuć i szczerłość wyznań. Lud z pieśni Moniuszkowskich jest

⁷⁴ Zob. A. Nowak, *Romantyczna ludowość pieśni solowych Stanisława Moniuszki do słów Jana Czeczota*, [w:] *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, M. Tomaszewski (red.), Kraków 2000, s. 165-173.

wierny zasadom, kobiety – szczerze kochające, a mężczyźni – odważni, chętni do pracy i radośni. Nawet, jeśli tematyka pieśni dotyka smutnych spraw tęsknoty, śmierci czy zdrady, to zawsze ujęte są one w ramy szczerości, a każdą z emocji cechuje maksymalizm natężenia. Jeśli chłop kocha, to na zabój i do śmierci, jeśli pracuje, to z przekonaniem.

Wiele jest w ludowości tych pieśni elementów typowych dla dziewiętnastowiecznych wyobrażeń chłopstwa. Pojawia się wspomniana już wcześniej religijność – mnożą się w pieśniach modlitwy (*Żal dziewczyny, Czy powróci?*), pojawiają zwroty do Matki Boskiej, prośby do aniołów. Często akcja ma miejsce w okolicach kościoła lub kapliczki (*Kukułka*), nierzadko też zmienność świata tłumaczona jest wolą Boską (*Dwa słowa*)⁷⁵.

Uczucia ludu przedstawione w *Śpiewnikach* obejmują zwłaszcza miłość, zakochanie, tęsknotę czy żal z powodu odrzucenia. Pieśni odwołujące się do uczucia łączącego zakochanych bardzo często posiłkują się porównaniami do piękna wiejskiej przyrody (m.in. *Morel, Księżyc i rzeczka, Słowiczek, Aniołek, Do pączka*). Podobnie do przyrody odwołują się pieśni o charakterze życzeniowym (*Gałązka rówiennicza*), w których podmiot liryczny prosi dla swego dziecka o zdrowie i dorodność, jaką odznaczają się rosnące w lesie rośliny.

⁷⁵ Typologii pieśni pod względem tematyki dokonał Mieczysław Tomaszewski, który wyróżnił w twórczości Stanisława Moniuszki następujące gatunki: pieśni idylliczne (piosenki sielskie), religijne (pieśni nabożne, treny), refleksyjne (dumy, dumki, lamenty), pieśni obyczajowe (romanse, sceny dramatyczno-erotyczne), narodowe (śpiewy patriotyczne, sceny dramatyczno-heroiczne), miłosne (liryczne) i pieśni balladowe. Zob. M. Tomaszewski, *Pieśni Moniuszki w kontekście swego miejsca i czasu*, [w:] Idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005. W obrębie wszystkich tych gatunków realizują się tematyczne wątki chłopskie – przyp. AT.

W idealizowanej przez poetów chłopskiej prostocie zawarta jest mądrość przejawiająca się przede wszystkim w szczerości własnych uczuć i oczekiwaniach wzajemności od innych osób. Owładnięte tęsknotą dziewczęta oczekują wierności i pamięci od swoich chłopców (*Gdyby kto mnie kochał szczerze*), podobnie w odwrotnych relacjach (*Mazurek*). Jeśli zaś przydarza się nieszczęście, to lud z pieśni Moniuszki poddaje się losowi bez sprzeciwu, pokornie przyjmując to, co przynosi życie (*Żal dziewczyny, Sadzę rutę i barwinek*), starając się jednak zawsze znaleźć pozytywne strony każdego położenia (*Latem brzoźka mała z liściem rozmawiała*).

Sporo jest też w *Śpiewnikach domowych* humoru i beztroski kojarzonej w romantyzmie ze szczerością uczuć wieśniaków. A zatem znajdziemy w tych zbiorach literackie poświadczenia ludowej werwy i zapału nie tylko do zabawy i romansów (*Niech się panie stroją w pasy*), ale i do codziennej pracy (*Pieśń żeglarzy*).

Istotne są też dłuższe pieśni o charakterze balladowym, które bądź to sławią uroki prostego życia i codziennych radości (*Dziadek i babka*), bądź też pełnią rolę anegdot-przypowieści, w których w ironiczny sposób napiętnowane są ludzkie przywary (*Magda karczmarka*).

Odwołania do „baśni gminnej”, jak nazywano balladę, zasygnalizowane już na wstępie przez Moniuszkę sprawiają, że autorzy późniejszych opracowań chcą w kompozytorze widzieć artystę przybliżającego ogółowi społeczeństwa „żywiół sielski” czyli rdzenny repertuar chłopski. Tak już pisał Józef Ignacy Kraszewski, stwierdzając w „Tygodniku Petersburskim”:

Stanisław Moniuszko pojął, że pieśni sielskie, pieśni z podań ludu koniecznie motywami muzycznymi ludu dopełniać się powinny⁷⁶.

Choć równocześnie autor ten stwierdza, że teksty swoich pieśni zaczerpnął Moniuszko nie z „podań ludu”, a od współczesnych sobie autorów, to nic nie stoi na przeszkodzie, by twórczość pieśniarską Moniuszki zaczęto utożsamiać jakby z odkrytą jedynie przez kompozytora autentyczną twórczością wiejską. Niektórzy wyrażali takie przekonania wprost, udowadniając, że tylko lud jest w stanie odgadnąć pierwiastek dla niego typowy, zawarty w pieśniach tego kompozytora⁷⁷. Inni z kolei kierują się w stronę interpretacji spod znaku filozofii Hegla:

(...) twórczość Moniuszki (...) u źródła poezji gminnej nauczyła się obcować z duchem pieśni ludowej, z tem, co Niemcy *Quellengeist* nazywają; jakimi drogami ducha tej pieśni wcieliła we wszystkie śpiewniki i tak się z nim zbratała, że genialnemu pieśniarzowi w Paryżu dyktuje »Flisa«, a później kochance »Parii«, Neali każe śpiewać nad brzegami Gangesu, jak Zosia nad brzegiem Wilii śpiewała⁷⁸.

Zdaniem krytyków i badaczy (przede wszystkim dwudziestowiecznych) ludowość pieśni Moniuszki przejawia się zarówno w warstwie tekstowej, jak i w tkance muzycznej. Tu jednak pojawia się problem, gdyż na podstawie analizy tekstów trudno jednoznacznie stwierdzić, o jakie związki z ludowością chodziło komentatorom. Czy o inspirację płynącą z pieśni tradycyjnych, na fali której Moniuszko miał komponować arie, pieśni i tańce utrzymane w stylu

⁷⁶ J. I. Kraszewski, *Literatura. Okruchy. VI*, [w:] „Tygodnik Petersburski” 1844, nr 50, s. 305-306.

⁷⁷ J. Kosiński, *Wieczór pieśni na Dynasach*, [w:] „Lutnista” 1905, nr 9/10, s. 126-127; B. Tumiłowicz, *Śpiewajmy Moniuszkę*, [w:] „Argumenty” 1983, nr 28, s.14.

⁷⁸ Z. Noskowski, *Hrabina*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 45, s. 82-84. Zob. także B. Tumiłowicz, *Śpiewajmy Moniuszkę*, [w:] „Argumenty” 1983, nr 28, s. 14.

wiejskim, czy o ogólniejszą ideę ludowości jako przejawu odchodzącej w niebyt, zdominowanej przez procesy społeczne całej kultury tradycyjnej. W myśl tej ostatniej koncepcji kultura chłopska utożsamiana była z jądrem polskości jako ta, która pozostała nieskażona wpływami dworu i miasta i której postać nie tak odległa była od utraconej Słowiańszczyzny, w której, jak pisze Maria Janion, realizowała się „idea romantycznego ocalenia”⁷⁹.

To, że Stanisław Moniuszko nie cytuje muzyki ludowej, zauważyło wielu⁸⁰. Sięga on wprawdzie do skarbnicy pieśni, ale nie korzysta z nich na zasadzie prostego zapożyczania melodii⁸¹. Jak pisał Józef Sikorski w obszernej recenzji premierowego przedstawienia *Halki* w Warszawie, ludowość rozumiana jako narodowość w muzyce przejawia się u Moniuszki na kilku piętrach. Pyta na wstępie:

Jakie są elementa muzyki narodowej? O ile ona zastosowana być mogła i jest w istocie? Tutaj więcej niż gdziekolwiek czuć się daje brak stanowczych pod tym względem pojęć u ogółu słuchaczy, lubo na poczęciach nie brak. Musimy więc prosić o zawierzenie mniej naszemu słowu, więcej sercu własnemu słuchacza i jego znajomości elementu muzyczno-ludowego, tego prawdziwego i bogatego źródła muzyki narodowej, który nutą niemniej szeroko jak wyrazami piosnek narodowych, ogarnął obszerną słowiańskiego szczepu dzielnicę. (...) W muzyce pana M. [Moniuszki – przyp. AT] odróżnić można kilka narzeczy, i jeśli tak powiedzieć się godzi, kilka stopni narodowości. Na pierwszym stawiamy

⁷⁹ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Warszawa 2007, s. 97.

⁸⁰ Muzyka ludowa rozumiana jest w tych tekstach jako muzyka tworzona przez lud – przyp. AT.

⁸¹ Zob. B. Tumiłowicz, *Śpiewajmy Moniuszkę*, [w:] „Argumenty” 1983, nr 28, s. 14; A. Poliński, *Moniuszko*, op. cit., s. 30.

miejsu to, co rytm wydatny, za narodowy od dawna uznany, dźwiga na sobie⁸².

Po tych słowach wymienia Sikorski mazura, poloneza i tańce góralskie. Widać więc, że pierwszy, najwyższy stopień narodowości upatrywał on w rytmach tańców „za narodowe od dawna uznanych”, które były manifestacją owego „elementu muzyczno-ludowego” odczuwanego bezbłędnie przez wszystkich Polaków. W kolejnym stopniu narodowości muzyki Moniuszki znalazły się „wszystkie ustępy do rodzaju pieśni należące”. Najciekawiej jednak, ale i najbardziej mgliście prezentuje się trzeci stopień obejmujący „każdy pomysł nie rozwieszony nawet na rytmie uprzywilejowanym, ani zwrotów ludowych z utęsknieniem szukający. Jeśli tylko wyszedł gorąco poczuty, to go rytmy i zwroty same znajdą i ubiorą w kwiaty z domowej niwy uszczknięte”⁸³.

W słowach swych zawarł Sikorski to, czego poszukiwali i co różnie interpretowali późniejsi badacze. Wielu z nich tańce u Moniuszki, zwłaszcza mazur i polonez, widzieli jako elementy kultury tradycyjnej. Pisano później nieraz, że Moniuszko tak dalece zachwyił się obrazami z dzieciństwa, kiedy to słyszał lud wiejski śpiewający i tańczący, że czerpał z nich w późniejszej pracy kompozytorskiej garściami:

Korzystał z najróżniejszych ludowych inspiracji plebejskich i szlacheckich, z zasłyszanych w dzieciństwie śpiewów, z naturalnej dla polskiego ludu naturalnej czułości, dochodząc w wielu wypadkach do granicy ideału, tworząc dzieło będące jakby nowym prawzorem ludowości⁸⁴.

⁸² J. Sikorski, *Halka, opera w 4ech aktach, Słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 3.

⁸³ Ibidem, s. 3-4.

⁸⁴ B. Tumiłowicz, [w:] „Argumenty”, op. cit.

A zatem tzw. tańce narodowe widziane są w perspektywie twórczości Moniuszki jako tańce ludu. W *Halce*, jak już wspomniałam, szczególną uwagę zwrócił mazur, polonez i tańce góralskie.

W przypadku dwóch pierwszych już dziewiętnastowieczni pionierzy etnografii i historii tańca pisali o ich chłopskim rodowodzie⁸⁵. Jednak dopowiadali od razu, że już dawno tańce te stały się własnością dworów szlacheckich, gdzie prędzej można je zobaczyć i usłyszeć niż na wsiach. Później mogły wprawdzie wtórnie oddziaływać na repertuar wiejski, jednak ich pierwotny charakter został poddany daleko posuniętym zmianom⁸⁶. Roderyk Lange zauważa, że modyfikacje tańców narodowych uzasadnione były też ich wersjami scenicznymi, co dla tańców u Moniuszki jest niezwykle istotne. Wśród zmian zaproponowanych do *Halki* przed jej warszawską premierą znalazły się propozycje Romana Turczynowicza dotyczące wstawek baletowych⁸⁷. Ten niezmordowany tancerz, a potem pedagog i dyrektor baletu Warszawskich Teatrów Rządowych z powagą podchodził do zachowania polskiej tradycji tanecznej, czego wyrazem stały się jego projekty choreograficzne realizowane na deskach Teatru Wielkiego⁸⁸.

⁸⁵ Zob. K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847; Idem, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860.

⁸⁶ Zob. R. Lange, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1978, s. 40-41; T. Nowak, *Mazur w XIX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej*, [w:] „*Studia Choreologica*” 2011, vol. XII, s. 129-145.

⁸⁷ Zob. List Stanisława Moniuszki do żony, 21 lipca 1857, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński, (red.), Kraków 1969, s. 267.

⁸⁸ Zob. Roman Turczynowicz – patron Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Warszawie – informacja na stronie internetowej placówki: <http://baletowa.pl/Patron->

Mazur z *Halki* jest kompozycją eksponującą rytm mazurkowy (najpowszechniejsze dla polskich tańców rytmy trójdzielne: 3/4, 3/8⁸⁹), podział na części oraz tzw. formuły descendentalne⁹⁰:



Mazur z opery „Halka” kompozycji i układu na fortepian Stanisława Moniuszki, pierwodruk, Gebethner i Wolff, Warszawa 1858

Jest też w nim miejsce na przyśpiewkę, która stanowiła niegdyś ważny element mazura, choć w przypadku kompozycji z opery *Halka* przyśpiewka ograniczona została do szczątkowej formy okrzyku jednego z tancerzy w miejscu przejścia do tria. Inaczej będzie wyglądał mazur w *Strasznym dworze*, któremu w całości towarzyszy śpiewany przez chór tekst literacki („Hej, zagrajcie siarczyście, rznijcie nam od ucha...”). Zatem już na tych dwóch

szko%C5%82y-School-and-%238217%3Bs-Patron.php (wejście: 02.12.2011 r.)

⁸⁹ Zob. R. Lange, op. cit., s. 36.

⁹⁰ Zob. E. Dahlig-Turek, „*Tańce polskie*” w *Skandynawii*, [w:] „Forum Muzykologiczne” 2004, nr 1, s. 122.

sztandarowych dla twórczości operowej Moniuszki przykładach widać, jak podporządkowane są mazury wymogom sceny i samego dzieła.

Kolejną rzeczą, na którą należy zwrócić uwagę, a która występuje w obydwu wspomnianych operach, jest sytuacja wykonania mazura. Zarówno w *Halce*, jak i *Strasznym dworze* tańczony jest on w szlacheckim dworku, podczas przyjęcia wydanego z okazji zaręczyn. W pierwszym przypadku do mazura zaprasza Dziemba podczas przyjęcia zaręczynowego Zofii i Janusza zorganizowanego na dworze Stolnika, zaś w *Strasznym dworze* wstawka taneczna umiejscowiona jest w finale IV aktu na cześć zaręczonych par Stefana i Hanny oraz Zbigniewa i Jadwigi. Zatem okoliczności są w obu przypadkach dalekie od wiejskiego kontekstu. Nie pokazują ani tańczących chłopów, ani nawet wiejskiej scenerii. Jest to już więc mazur późniejszy, który w XIX wieku funkcjonował jako taniec narodowy wykonywany przede wszystkim w kręgach wysoko urodzonych⁹¹.

Jakie jest zatem źródło późniejszych skojarzeń z folklorem i wmontowanie tańców narodowych w pejzaż kultury wiejskiej? Odpowiedź na to pytanie daje Irena Poniatowska, podkreślając, że powojenne koncepcje sztuki socrealistycznej utożsamiały narodowość przede wszystkim z elementem ludowym, choć owe tendencje znane były i powracały cyklicznie już od czasów oświecenia. Najpierw określono narodowość w muzyce jako wyraz tego, co ludowe, a dopiero później dołączono do kategorii narodowości także ideę historyczności⁹². Pokłosiem tej praktyki jest do dziś utrzymujące się

⁹¹ Zob. K. Czerniawski, op. cit., s. 51-52; M. Sobieski, *Mazur i kujawiak*, [w:] J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 389-396.

⁹² Zob. I. Poniatowska, *Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką*, [w:] *Muzyka sztuką przewyższania czasu: Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny*, M. Demska-Trębacz (red.), Warszawa 2003, s. 67-80.

powszechne przekonanie, że ludowości należy u Moniuszki szukać przede wszystkim w dziełach operowych i pieśniach, mimo że zarówno współcześni kompozytorowi krytycy, jak i późniejsi badacze prawie nigdy nie wskazywali na takie rozumienie ludowości, do jakiego przyzwyczały nas teksty powstające po drugiej wojnie światowej. Pisali recenzenci o „duszy ludu”, ideale pieśni ludowej u Moniuszki, nigdy jednak w kontekście tańców. Robią to natomiast autorzy dwudziestowieczni zwłaszcza w tekstach popularnonaukowych. Uproszczenia dokonane w publikacjach przeznaczonych dla szerokiego grona odbiorców skutkują pomieszczeniem kategorii i ugruntowaniem mylnych wyobrażeń. Przykładami tej praktyki są książki Witolda Rudzińskiego, w których m.in. znaleźć można wiele tego typu zestawień. W pracy *Moniuszko i jego muzyka* autor pisze:

Do dziś dnia rozkoszujemy się wspaniałymi scenami narodowymi i ludowymi. Ognisty mazur, zakrojony jako pełen rozmachu poemat taneczny, porywa swoim temperamentem⁹³.

Tuż obok tekstu widnieje reprodukcja rysunku przedstawiającego scenę mazura z *Halki*. Podobnie dzieje się w broszurce Tadeusza Przybylskiego, który skraca myśl do konstatacji, że muzyka *Halki* „wypływała ze źródeł ludowych”⁹⁴. Na takim mechanicznym zestawieniu opiera się też pierwszy ważny tekst o tej operze – cytowana recenzja Sikorskiego z „Ruchu Muzycznego”. Umieszczenie po sąsiedzku tańców z wypowiedziami o ludowym pierwiastku zawartym w dziele otworzyło drzwi do późniejszych praktyk interpretacyjnych,

⁹³ W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970, s. 82.

⁹⁴ T. Przybylski, *Stanisław Moniuszko 1819-1872*, Warszawa 1975, s. 17.

co umożliwiała niekonkretność definicji tego, co ludowe, co szlacheckie, a co narodowe⁹⁵.

Wśród pozostałych wstawek baletowych w operach Moniuszki wskazać należy przede wszystkim *Tańce góralskie* z III aktu *Halki*. Recenzenci pisali często o wprowadzeniu przez Moniuszkę folkloru góralskiego do muzyki profesjonalnej. W tym przypadku miało miejsce podobne uproszczenie, jak w odniesieniu do mazurów. A być może została ona posunięta jeszcze dalej, biorąc pod uwagę fakt, że Moniuszko nigdy nie był w górach, nigdy nie słyszał muzyki tamtego regionu. Bardzo możliwe, że mógł czerpać wiedzę z badań Oskara Kolberga, który odbył wędrowkę po Podhalu w 1857 roku⁹⁶ czyli w czasie, kiedy Moniuszko rozbudowywał dwuaktową *Halkę* dla potrzeb Warszawy. Listy kompozytora, jak i inne materiały nie pozostawiają jednak dokładnych informacji na ten temat. Jedynie w korespondencji Moniuszki z Leopoldem Matuszyńskim mowa jest o wprowadzeniu tańców, a w listach do Sikorskiego przekazywane są pozdrowienia dla Kolberga⁹⁷. Wśród pomysłodawców tej zmiany podawany jest czasem Henryk Toeplitz, u którego Moniuszko miał pomieszkiwać podczas pobytu w Warszawie w 1857 roku⁹⁸. Nie utrzymała się jednak teza, jakoby kompozytor z własnej tylko inwencji napisał *Tańce*

⁹⁵ Zob. „Trybuna Ludu” 1965, nr 325 („lud wkroczył na scenę Teatru Wielkiego”), „Kierunki” 1969, nr 24 („zainteresowanie ludzi obrzędami i zwyczajami ludowymi” – tekst odnoszący się do *Strasznego dworu*, jego muzyki i tańców).

⁹⁶ O tej inspiracji pisze Witold Rudziński w przypisie do reedycji książki Z. Jachimeckiego. Zob. Z. Jachimecki, *Moniuszko*, W. Rudziński (wstęp), Kraków 1983, s. 90.

⁹⁷ Zob. Listy Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego z 30 kwietnia/11 maja i 7/19 maja 1857, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 253.

⁹⁸ K. T. Toeplitz, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Warszawa 2004, s. 89-90; J. Heppen, Artykuł bez tytułu, [w:] „Kłosy” 1885, nr 1046, s. 39.

góralskie i, nie znając muzyki Podhala, tak dobrze przeczuł jej cechy charakterystyczne. Zygmunt Noskowski w obszernym artykule poświęconym *Halce* nie mógł się nadziwić, że tak świetnie tańce góralskie udały się kompozytorowi, pomimo że ich autor nigdy nie zawitał w rejony Tatr⁹⁹.

Nie odwiedził Moniuszko Podhala, nigdy nie słuchał kapeli góralskiej. Miał jednak wśród znajomych Oskara Kolberga, o którego zasługach dla kształtu *Tańców góralskich* w *Halce* pisali Witold Rudziński i Erwin Nowaczyk. Uznają oni za wielce prawdopodobne udostępnienie Moniuszce materiałów gromadzonych przez etnografa w toku kilku wypraw podhalańskich. Motywy melodyczno-rytmiczne zastosowane przez kompozytora w tym fragmencie do złudzenia przypominają tańce zapisane w tomach *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga pod numerem 192 z tomu 44 i numerami: 1951, 2080, 2082, 2089 z tomu 45¹⁰⁰:



⁹⁹ Z. Noskowski, *Znaczenie „Halki” w rozwoju muzyki polskiej*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 48, s. 939-941; W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 198.

¹⁰⁰ Zob. Przypis nr 76, [w:] E. Nowaczyk, *Wstęp*, [do:] St. Moniuszko, *Halka. Wersja wileńska*, Kraków 1985, s. XV; Przypis nr 25, [w:] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 560; T. Strumiłło, *Muzyka podhalańska u Kolberga*, [w:] „Muzyka” 1954, nr 3-4, s. 3-20.

(O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. I, [w:] Idem, *Dziela wszystkie*, t. 44, s. 194)

1951



(O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. II, [w:] Idem, *Dziela wszystkie*, t. 45, s. 364)

2080



(O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. II, [w:] Idem, *Dziela wszystkie*, t. 45, s. 404)

2082



(O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. II, [w:] Idem, *Dziela wszystkie*, t. 45, s. 404)



(O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. II, [w:] Idem, *Dziela wszystkie*, t. 45, s. 406)

Elementy góralskie, które faktycznie można znaleźć w tym ustępie, to metrum dwudzielne, szybkie tempo, wieloczęściowość, a także wybrane formuły melodyczno-rytmiczne. Wykorzystuje w nich Moniuszko dźwięki skali góralskiej, jak i przebijające z akompaniamentu wiolonczel powtarzane puste kwinty mogące imitować burdony basów z kapeli góralskiej:

Jednak twierdzenie, jakoby poprzez *Tańce góralskie* „wkroczył lud na scenę Teatru Wielkiego” zdają się być sporą przesadą. Z dezaprobatą wypowiadał się w jednym z tekstów Adolf Chybiński:

Przed Paderewskim kilku kompozytorów próbowało pisać »tańce góralskie«. I napisali – kołomyjki, nie wyłączając »tańców góralskich« w *Halce*. Jest to tak prawdziwa »góralczyzna«, jak prawdziwe jest zdanie E. Gołębiowskiego: »Górale tańczą kołomyjki...« Trzeba było dopiero bezpośredniego zetknięcia się z Tatrami i ich ludem, aby można było korzystać z jego muzyki¹⁰¹.

W publikowanych po premierze opery recenzjach zwracano uwagę na charakter melodii, na „rysy góralskiej, nieco rubasznej sielskości, szczerą tę i prostaczość, chwilowo nawet dzikość”¹⁰², choć Józef Sikorski, pisząc te słowa, przywoływał na ich poparcie właśnie wspomnianą przez Chybińskiego kołomyjkę, która przynależy regionalnie do terenów Karpat Wschodnich:

Tańce góralskie w 3cim zaledwie wskazanemi być potrzebują. Kołomyjka przeglądająca z energicznych rytmów tych ostatnich (...) wybornie odpowiadają nie tylko ogólnemu plemienia charakterowi, ale i miejscowej nuty nałogom¹⁰³.

Jako taniec „ruskich górali karpackich”, jak ją definiował Kolberg, kołomyjka jest utrzymana w tempie wolniejszym od kozaka, w tonacji molowej i metrum 2/4. Jest również tańcem dwuczęściowym¹⁰⁴. Z tych cech w skomponowanych przez Moniuszkę *Tańcach góralskich* da się rozpoznać

¹⁰¹ A. Chybiński, *O muzyce górali podhalańskich*, [w:] Idem, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, Kraków 1961, s. 103.

¹⁰² J. Sikorski, *Halka*, op. cit., [w:] „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 3.

¹⁰³ Ibidem.

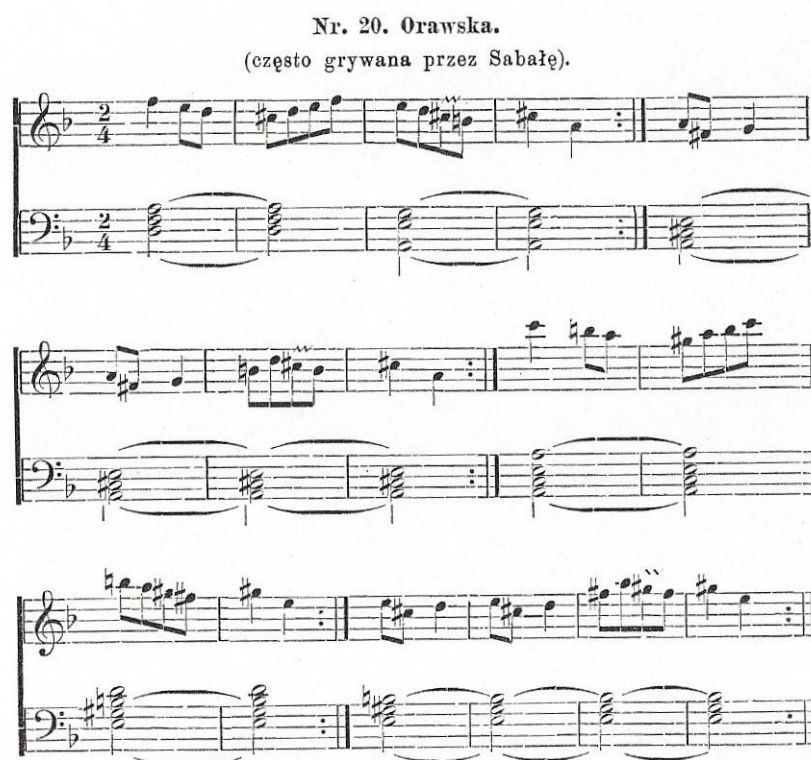
¹⁰⁴ Zob. O. Kolberg, *O tańcach towarzyskich i narodowych*, [w:] Idem, *Pisma muzyczne*, cz. II, Kraków 1981, s. 616.

wspomniane metrum, trudno jednak szukać innych wyznaczników, czy to odnośnie do trybu harmonicznego, czy tempa. Skojarzenie kołomyjki z muzyką tradycyjną górali podhalańskich jest pomyłką. Jak pisze Kolberg, tereny, na których ten taniec występuje to Pokucie, Podole, Bukowina i Węgry.

Zdzisław Jachimecki kołomyjki nie zauważył, skoncentrował się wyłącznie na melodiach tańców podhalańskich. Przytoczył kilka konkretnych przykładów. W melodii tematu z numeru 20 odnajduje rytmikę tańca zwanego drobnym:

The image shows a page from a musical score, specifically measures 20 and 21 of a piece titled 'Scherzando'. The score is written for a large orchestra, with staves for Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Trombone, Trumpet, and Timpani. The tempo is marked 'Scherzando'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, pp, mf). The measures are numbered 20 and 21 at the top and bottom of the page.

a w grywanej przez Sabałę melodii *Orawskiej* z *Melodyj zakopiańskich i podhalańskich* Jana Kleczyńskiego¹⁰⁵ znajduje pokrewieństwa z dalszym tematem *Tańców góralskich*¹⁰⁶. Niestety analiza partytury nie potwierdza takiej analogii.



Innym przykładem stosowania przez Moniuszkę tańców ludowych jest kozak. Żaden wprawdzie z badaczy nie podejmuje szerzej tego tematu, jednak, rozpatrując nie tylko dzieła operowe, ale i pieśni, należy zwrócić uwagę na obecność tego tańca. Nielicznymi przykładami, w których jasno naszkicował

¹⁰⁵ J. Kleczyński, *Melodye zakopiańskie i podhalańskie*, [w:] „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1888, t. XII, s. 62.

¹⁰⁶ Z. Jachimecki, op. cit., s. 91.

Moniuszko kierunek swojej inspiracji, są pieśni oparte na schemacie rytmicznym kozaka i w tytule odwołujące się do tej społeczności: *Kozak* („*Tam na górze jawor stoi...*”) z *II Śpiewnika domowego* i *Wróżba znachora* („*O kozacze, mój kozacze, nie w rozkoszach człowiek żyje...*”) z *V Śpiewnika*. W tym przypadku można stwierdzić, że wśród poszukiwanych przez Moniuszkę ludowych inspiracji znalazły się nie tylko tańce polskie, ale i ukraińskie, choć, jak zaznacza w swojej pracy Kolberg, dawniej kozak rozpowszechniony był również na ziemiach polskich. Zaliczył go jeszcze w swoim zestawieniu do tańców polskich, zaznaczając jednak, że obecnie kozak postrzegany jest już jako taniec charakterystyczny dla Ukrainy i tzw. Małorosji za Dnieprem¹⁰⁷. A zatem zasięg inspiracji muzyką ludową jest u Moniuszki bardzo szeroki, daleko szerszy niż określający go dzisiejszy termin polskiej muzyki ludowej. Należy mieć przy tym świadomość zmian dokonujących się w odniesieniu do granic i ruchów społecznych, na fali których rodziło się pojęcie tożsamości narodowej. A zatem zbiór melodii pojawiających się u Moniuszki odzwierciedla dawny zasięg terytorialny Polski z okresu Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Stąd odwołania do kozaka czy pieśni ruskich, takich jak *dumka*¹⁰⁸. Nie można o tym zapominać w odniesieniu do dyskusji nad sporem

¹⁰⁷ Zob. O. Kolberg, *O tańcach towarzyskich i narodowych*, [w:] Idem, *Pisma muzyczne*, cz. II, Kraków 1981, s. 616-617.

¹⁰⁸ Do stylu polskiego na Zachodzie w XVIII wieku powszechnie przyporządkowywane były także kozaki i dumki. Frekwencyjny udział najpopularniejszych polonezów i mazurów w repertuarze kapel dworskich i magnackich kręgu niemieckiego zbadali szczegółowo Alina Żórawska-Witkowska, a potem Szymon Paczkowski. Ten ostatni potwierdza intuicję zagranicy co do wyznaczników stylu polskiego. Wśród nich wskazywany jest właśnie kozak i dumka. Zob. Sz. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 94-95; A. Żórawska-Witkowska, *Über die polnischen Elemente im drama per musica „Ottone, re di Germania” (London 1722-23) von G. F. Händel*, [w:] „Händel-

między Polakami a Białorusinami toczącym się wokół zagadnień narodowościowych. Należy pamiętać, że w czasach Moniuszki kozak był uważany za jeden z tańców polskich, dlatego też nie można w tym przypadku mówić o pomieszanu tradycji. Dopiero w recepcji po drugiej wojnie światowej dokonano uproszczenia. Pisano o polskiej muzyce ludowej u Moniuszki, nie dodając jednak komentarza odnoszącego się do różnic w nazewnictwie kultur wynikających ze zmian granic politycznych¹⁰⁹. Stąd zjawisko obecności kozaków czy dumek w twórczości tego kompozytora dopasowywano do aktualnej sytuacji politycznej Europy, pisząc, że fascynował Moniuszkę folklor polski, białoruski, ukraiński w rozumieniu współczesnych formacji politycznych¹¹⁰. Milczeniem pomijano przy tym również fakt, że kozak, podobnie jak polonez czy mazur, nie pochodził też bezpośrednio z tradycji wiejskiej, a od XVIII wieku stanowił integralną część kultury dworskiej¹¹¹. Co dziwne, rzadko wymieniano w tym pochodzie tradycje litewskie, których uwzględnienie miałoby w przypadku Moniuszki sens¹¹². Tego wątku jednak nie rozwijano.

Jahrbuch” 57 (2011).

¹⁰⁹ Zob. C. Żołędowski, *Białorusini i Litwini w Polsce, Polacy na Białorusi i Litwie. Uwarunkowania stosunków między większością i mniejszościami narodowymi*, Warszawa 2003, s. 103-120; G. Ioffe, *Understanding Belarus: Belarusian Identity*, [w:] „Europe-Asia Studies” 2003, No. 8, Vol. 55, s. 1241-1272.

¹¹⁰ Zob. W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 259; Idem, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, Kraków 1955, s. 303.

¹¹¹ Zob. A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 336.

¹¹² Pojawiają się w tekstach różnych autorów wzmianki o odczuwaniu przez Moniuszkę przynależności do konkretnego narodu. Spotkać się można w tej sprawie ze sprzecznymi opiniami. Raz jakoby Moniuszko podkreślał swe litewskie

Mazury, krakowiaki czy tańce góralskie zostały zatem przepuszczone przez podwójny filtr – najpierw w procesie zapożyczania przez szlachtę wiejskich tańców¹¹³ i adaptowania ich do wymogów zabaw dworskich, następnie poprzez wyekstrahowanie już z ich przetworzonej postaci elementów charakterystycznych, wtórnie uważanych za najbardziej rdzenne i pierwotne. W toku tych transformacji pozostaje z tańców głównie ich typowa rytmika¹¹⁴. Poza tym związek tańców u Moniuszki z autentyczną tradycją wiejską jest luźny.

Podobnie rzecz ma się z pieśniami, określonymi przez Sikorskiego w jego tekście o *Halce* jako drugi stopień narodowości w muzyce. W obrębie całego zbioru dostrzeganego przez autorów tekstów analitycznych, recenzji i omówień twórczości Moniuszki wskazać należy trzy podzbiory:

pochodzenie, sięgając do tematyki mitologicznej w kantatach, innym razem przytaczano wypowiedzi kompozytora, z których wynikać miało jego wyraźne odczuwane przywiązanie do polskiej kultury. Zob. Litwin, *Mistrze. Stanisław Moniuszko*, [w:] „Biesiada Literacka” 1897, nr 25, s. 410-411; Eol, *Jubileusz opery*, [w:] „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 27, s. 377-379; W. Rudziński, *Moniuszko*, op. cit., s. 24; H. Opieński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 191. Por. K. Buchowski, *Litwomani i polonizatorzy. Mity, wzajemne postrzeganie i stereotypy w stosunkach polsko-litewskich w pierwszej połowie XX wieku*, [w:]

http://pbc.biaman.pl/Content/2045/litwomani_i_polonizatorzy.pdf(wejście 17.01.2012).

¹¹³ Zob. A. Żórawska-Witkowska, op. cit., s. 332-336.

¹¹⁴ Zwróciła na to uwagę Ewa Dahlig-Turek: „Muzyka instrumentalna, z istoty swojej pozbawiona możliwości oddziaływania przez komunikat słowny, ograniczona do środków muzycznych, tj. rytmu, melodyki i zjawisk tonalnych, polegająca wyłącznie na czytelności przekazu czysto muzycznego, operować mogła tylko rytmem ludowego tańca lub »egzotyka« ludowej skali”. E. Dahlig-Turek, *„Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku*, Warszawa 2006, s. 310.

- pieśni w rytmie tańców narodowych
- cytaty z repertuaru ludowego
- pieśni w stylu ludowym.

Pierwsza grupa reprezentowana jest przede wszystkim przez części większych form operowych – pieśni, arie i sceny zbiorowe. Najważniej przyglądali się recenzenci tak pojętej ludowości w *Halce*, która stała się swoistym wyznacznikiem dla poszukiwań analogii w późniejszych kompozycjach Moniuszki. Polonez otwierający akt I, podczas którego Stolnik, Dziemba i zaproszeni goście (chór męski) witają zaręczonych Zofię i Janusza, w pełni wykorzystuje schematy rytmiczne tego tańca, widoczne zwłaszcza w akompaniamencie:

The image displays a page from a musical score, likely for the opera *Halka* by Stanisław Moniuszko. The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. in F), Trumpet in B-flat (Tr. in B), Trombone (Trb.), Tuba, Timpani (Timp.), Tam-tam (Tamb.), Grand Cassa (Gr. Cassa), Piatki (Piatf.), Triangle (Triang.), and various vocal parts including Soloists (SOL. I, II), Chorus (Chor.), and specific roles like Dz. (Dziemba), Gem. (Goście), Stoln. (Stolnik), Alb. (Albina), and Chorus members (I, II, Va., Vcl., O-B.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instrumental introduction is marked with 'pp' (pianissimo) and includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'pp'. The vocal entries begin with lyrics in Polish and Latin, such as 'młó - da - da przy - ja - ro - czyn tych ob - rzo - daju! Wiesz - na mi - łość, wieczna igo - da - da - la' and 'da - la - co li - quo - re, del - la rap - pin for - tu - na - ta'.

Podobnie dzieje się w polonezowej arii Stolnika „*O mościwi mi panowie*” (akt I, scena V) w *Halce* i arii Miecznika ze *Strasznego dworu* („*Kto z mych dziewczek serce której...*”, akt II, nr 10).

Oprócz charakterystycznych dla poloneza zwrotów rytmicznych (rytm punktowany, wyraźny akcent na pierwszą miarę taktu) dostojność wiązana z charakterem tańca wyraża się nie tylko w tempie (zrównoważonym, statecznym), lecz także w obsadzie arii. Ranga poloneza jako tańca paradowego, inicjowanego zwykle przez najwyższych dostojników czy głowy rodziny¹¹⁵ w operach Moniuszki wyraża się w powierzeniu śpiewu najstarszemu i wiekiem, i rangą Stolnikowi (*Halka*) oraz Cześnikowi (*Straszny dwór*). A zatem ponownie pierwiastek wiejski nie pojawia się tu w żadnym z wymienionych wypadków. Podobnie dzieje się w jednoaktówce *Verbum nobile*, gdzie w typie polonezowym utrzymana jest aria Stanisława „*Nakaż, niech ożywcze słońko...*”. Przede wszystkim odznacza się w niej charakterystyczna rytmika tego tańca. Jest to, jak pisze Zdzisław Jachimecki, najistotniejszy fragment tej opery, jedyny godny uwagi¹¹⁶. Nie wspomina jednak o innej, docenianej przez wielu pozostałych badaczy *Oracji pana Marcina* („*Dam ci ptaszka, jakich mało...*”),

¹¹⁵ Sama historia początków poloneza odnosi się do sytuacji dworskiej – wzmiankowana w wielu miejscach data 15 lutego 1574 roku (koronacja w Krakowie Henryka Walezego) opisywana jest wspomnieniami balu, na którym po raz pierwszy mało zatańczyć przed nowym władcą nowy taniec polski – polonez. Zob. F. Starczewski, *Die polnischen Tänze*, [w:] SIMG II z. 4, s. 673-718; M. Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie – Listy – Dzieła*, Warszawa 1882, s. 248; O. M. Żukowski, *O polonezie. Przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, [w:] „Wiadomości Artystyczne” 1899, nr 7, s. 62-64; B. Przybyszewska-Jarmińska, „*Taniec polski*” w *siedemnastowiecznych przekazach literackich*, [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów*, Z. Fabiańska, J. Jakubiec, A. Sitarz, P. Wilk (red.), Kraków 2009.

¹¹⁶ Z. Jachimecki, op. cit., s. 133.

w której również można odnaleźć dostojny rytm poloneza i charakterystyczne formuły zakończeniowe. Ale jest to, jeśli wrócić do wyjściowej tezy o ludowości muzyki Moniuszki, ponowny przykład kultury szlacheckiej a nie chłopskiej: ani tekst, ani kontekst występowania w dziele, ani tym bardziej konotacja kulturowa (zabawy szlacheckie) nie odnosi się do tradycji wiejskiej. Zasugerował to, wprawdzie chyba bez świadomej intencji, Jachimecki w tym samym tekście poświęconym *Verbum nobile*:

Chopin tworzył w historiozoficznym zamyśleniu nad dziejami narodu, Moniuszko w swoich polonezach widział dostojnego Stolnika, zacnego Miecznika czy wymownego pana Marcina, widział ich takimi, jak ich przedstawiały stare portrety, więc i muzyka była żywcem do nich podobna¹¹⁷.

Zatem kultura szlachecka z jej kanonem wizualnych atrybutów staje się odnośnikiem do polonezów Moniuszkowskich. Pisał zresztą Moniuszko w liście do Jana Quattriniego przed rozpoczęciem prób do warszawskiej inscenizacji *Halki*:

Polonez rozpoczynający operę musi być koniecznie tańczony jak zwykle na zabawie¹¹⁸.

Ów zwrot „jak zwykle na zabawie” sugerowałby powszechną znajomość stylu zabaw szlacheckich, zarówno przez Moniuszkę, jak i Włocha, Quattriniego. Kompozytor nie pisze w tym miejscu o wiejskiej zabawie, o tańcu ludowym. To oczywiste, polonez zrośnięty był już wówczas z kulturą dworów i salonów. A zatem wpis Moniuszki podkreśla jednoznaczne skojarzenie, jakie stało

¹¹⁷ Ibidem, s. 137.

¹¹⁸ List Stanisława Moniuszki do Jana Quattriniego z 4 czerwca 1857, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 258-259. Zob. także: H. Opieński, *Stanisław Moniuszko*, op. cit., s. 233.

za użyciem tego tańca. Nie było ono w najmniejszym stopniu związane z muzyką ludową.

Choć Moniuszko podkreślał w tym liście zabawowy kontekst wykonania poloneza, to jednak Zdzisław Jachimecki widział w jego kompozycjach tanecznych zdecydowany brak ich funkcji użytkowej:

Polonezy Moniuszki wynikały z ducha muzyki wokalne i miały zadanie raczej teatralno-dekoracyjne niż czysto poetyckie¹¹⁹.

Ewidentnie teatralno-dekoracyjnym chwytem było umieszczenie w *Strasznym dworze*, w arii Stefana wygrywającej melodię polonezową kuranta:



(Stanisław Moniuszko, *Straszy dwór*, aria Stefana „Cisza dokoła...”, melodia kuranta)

Trudno oprzeć się skojarzeniu z bogato przedstawionym w *Panu Tadeuszu* zegarem, który wygrywał kuranty oparte na pieśniach patriotycznych (*Mazurek Dąbrowskiego*) przypominające Tadeuszowi nie tylko o dzieciństwie spędzonym w Soplicowie, lecz napominającym do pielęgnowania pamięci o złotych latach Rzeczypospolitej. Podobny charakter ma aria Stefana – tak, jak u Mickiewicza, bohater wsłuchuje się w melodię, która prowokuje go do wspomnień i tęsknoty za przeszłością. Wielu autorów poświęciło dużo

¹¹⁹ Ibidem, s. 87.

miejsca budowaniu analogii pomiędzy Moniuszkowską arią a literacką epopeją narodową¹²⁰ a także, co wpisuje się w ten nurt interpretacji, odczytywaniu jej symboliki. W jej świetle kluczowe dla tekstu arii są słowa „matka” i „nas” (my), które stają się metaforami Polski i polskiego narodu¹²¹. Tadeusz Kaczyński w poświęconym temu zagadnieniu tekście wskazuje też na muzyczne metafory, a mianowicie polonez Michała Kleofasa Ogińskiego, z którego Moniuszko miał uczynić swoisty ekstrakt pozwalający w jednej chwili połączyć słyszana melodię z taktami *Poloneza* „*Pożegnanie Ojczyzny*”¹²².

Wywód Kaczyńskiego nasuwa jednak wątpliwości, czy aby autor nie dał się zwieść wypracowanej wcześniej w odniesieniu do Moniuszki pozycji wieszczka. Odwołania mające jednoznacznie nakierować słuchaczy na *Pożegnanie Ojczyzny* to, według Kaczyńskiego, wspólne dla kompozycji tempo (moderato) i początkowa dynamika piano. Nietrudno stwierdzić, że te akurat cechy charakterystyczne są dla przytłaczającej większości kompozycji salonowych, nie tylko Ogińskiego, ale i polonezów Marii Szymanowskiej. Spotkać je można również w skomponowanym nie tak dawno przez Wojciecha

¹²⁰ Zob. W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 230-243; *Recenzje muzyczne. Wznowienie „Strasznego dworu”*, [w:] „Prosto z mostu” 1935, nr 9, s. 9; R. Szydłowski, *W służbie narodowej sztuki*, [w:] „Trybuna Ludu” 1965, nr 325, s. 8; B. M. Jankowski, *Moniuszko w operze i pieśni*, [w:] „Trybuna Ludu” 1980, nr 306, s. 5; J. Waldorff, „*Straszny dwór*” lubo *affektów tumult*, [w:] „Polityka” 1972, nr 28, s. 6; J. Kański, *Jeszcze o „Strasznym dworze”*. Czyżby *opera buffo*?, [w:] „Ruch Muzyczny” 1963, nr 19, s. 16-17; K. A. Mazur, *Dzieło o Moniuszce*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1964, nr 9, s. 16-17; J. Ekiert, „*Straszny dwór*” w *Bonn*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1980, nr 5, s. 12.

¹²¹ Zob. T. Kaczyński, *Symbolika „Arii z kurentem” ze „Strasznego dworu”*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995*, Warszawa 1997, s. 103-109.

¹²² *Ibidem*, s. 107.

Kilara polonezie do filmu *Pan Tadeusz*, którego twórca skorzystał z najbardziej rozpoznawalnych elementów tańca. W nim także szukać by można analogii architektonicznych, tonacyjnych czy melodyczno-rytmicznych. W moim mniemaniu szukanie powiązań pomiędzy polonezem Ogińskiego a Moniuszkowskim kurantem jest, w części przynajmniej, wynikiem praktyki mitologizowania Moniuszki jako wieszczki, tym bardziej, że jak sam Kaczyński podaje w swoim tekście, *Polonez a-moll* był w czasach Moniuszki kompozycją słabo znaną, której dopiero z czasem nadano tytuł *Les adieu de la patrie*. Wątpliwe jest zatem, żeby Moniuszko liczył na rozpoznanie przez ogół odbiorców znanej tylko nielicznym kompozycji.

Szczególnym przypadkiem poloneza, którego się nie tańczy, a słucha, jest u Moniuszki polonez wiolonczelowy *Pan Chorąży* umieszczony w niemej scenie pełniący rolę interludium do III aktu opery *Hrabina*. Jego powstanie i droga do miejsca w dziele znalazły wyraz w powtarzanych w prasie i publikacjach książkowych legendach przekazywanych przez rzekomych świadków tego wydarzenia¹²³. Nie jest to jednak oryginalnie skomponowany dla potrzeb opery fragment. Wykorzystał tu Moniuszko jeden z *Sześciu polonezów na fortepian*, które udało mu się opublikować w Wilnie w drukarni Zawadzkiego¹²⁴, a jeszcze wcześniej wydać w innym zbiorze sfinansowanym własnymi siłami. Do *Hrabiny* wszedł szósty z wydania Zawadzkiego polonez¹²⁵.

¹²³ Zob. B. Dziadulewicz, *Ze wspomnień osobistych*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 45, s. 532-533.

¹²⁴ Zob. Z. Jachimecki, op. cit., s. 124.

¹²⁵ Zob. K. Mazur, *Muzyka instrumentalna w twórczości Moniuszki*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, t. 4, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1980, s. 117-148. Jak pisze w tym fragmencie Mazur, wartość tych kompozycji była wysoka, czego dowodem było uznanie zagranicznych twórców dla twórczości Moniuszki. Trzy spośród sześciu polonezów wydał w 1857 roku Ferenc

Pod względem obsady wykonawczej kompozycja ta przeznaczona jest na trzy wiolonczele, altówkę i kontrabas, wobec czego rys „teatralno-dekoracyjny” tańca może się tu odznaczać jeszcze bardziej ze względu na kameralność obsady i podobieństwo brzmienia tej grupy instrumentów. Przy opisie muzyki *Pana Chorążego* autorzy tekstów zwracali szczególną uwagę na ciepłą, ciemną barwę wiolonczel. Uciekali się przy opisie całej kompozycji głównie do dalece niekonkretnych, rozmytych poetyckich passusów podkreślających przede wszystkim wartość emocjonalną poloneza. Pisali o geniuszu, perle muzyki narodowej, streszczeniu w muzyce cech najbardziej polskich czy dawnym świecie przywoływanym melancholijnie przez Moniuszkę¹²⁶. Chodziło głównie o ładunek uczuć patriotycznych związanych z tym tańcem i czyniących go jednym z wiodących nośników pozamuzycznych symboli narodowych¹²⁷.

Podobnie rzecz ma się z ariami i śpiewami utrzymanymi w rytmie mazura. Zaliczyć tu można *Piosnkę Chorążego* („Pomnę, ojciec waćcin gadał...”) z opery *Hrabina*:

Liszt w czasopiśmie nutowym „Das Pianoforte”.

¹²⁶ Zob. W. Bogusławski, *Hrabina*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 45, s. 882-884.

¹²⁷ Zob. E. Dahlig-Turek, *U źródeł muzyki narodowej*, [w:] Eadem, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne, Warszawa 2006, s. 305-311.



Do tej grupy zaliczyć można również opracowany wokalnie finałowy *Mazur ze Straszego dworu* czy *Pieśń Zosi* z opery *Flis*. Wszystkie one wykazują się rytmiką taneczną opartą na charakterystycznych schematach.

O braku powiązania mazurów z muzyką wiejską świadczy list Stanisława Moniuszki wysłany do „Ruchu Muzycznego”. Wzburzony korespondencją Józefa Ignacego Kraszewskiego kierowaną do redakcji „Gazety Warszawskiej”, w której pisarz dokonał m.in. zestawienia mazurów Apolinarego Kątskiego z mazurkami Chopina na korzyść tego pierwszego, odpiera Moniuszko zarzuty pod adresem Chopina, wyrażając jednocześnie swoje zdanie w kwestii muzyki ludowej:

Apolinary Kątski stara się odbić co najwyraźniej charakter swego narodu, co sprawiedliwie pan Kraszewski dosłyszał w *zamaszystości* i *rubasznosci* tych mazurów, jako cechy szlacheckiej współbraci. (...) Mazury Chopina są klejnotami muzyki powszechnej; mazury Kątskiego są dla nas tylko drogie jako kwiatki naszej ziemi (...). Chopin rozpoczął zapatrując się na temat ludowy. Z czasem, z oderwaniem się od jego źródeł, nie dziw, że ta nuta ludowa zacierać się z wolna poczęła i z obrabianego materiału stała się wyłącznym żywiołem twórczości Chopina. (...) Chcąc uważać łaskawiej owo niby zacieranie się cechy mazura w następstwie dzieł Chopina, wydawałoby się prawdziwszem widzieć w nich *podkradzioną melodię ludu*

umiłowaną, wypieszczoną i na szczębel najdoskonalszy sztuki postawioną¹²⁸.

W wypowiedzi tej z jednej strony widać przeświadczenie Moniuszki co do przynależności mazurów do kręgu kultury szlacheckiej, z drugiej natomiast – łączenie ich z repertuarem ludowym. To wahanie pomiędzy ludowym a szlacheckim wyraża niestałość kategorii, ich wzajemne przenikanie się w pojmowaniu rodzimej kultury w XIX wieku. Stąd wynikać może późniejsze, równie niestabilne kategoryalnie określanie muzyki Moniuszki bądź jako narodowej w rozumieniu czerpania z repertuaru ludowego, bądź jako wyrażającej ogólny charakter Polaków, na który złożyły się zarówno pierwiastki chłopskie, jak i bogata tradycja szlachecka. Konsekwencją tych nieścisłości jest mitologizowanie Moniuszki jako kompozytora ludowego, podczas gdy duża część odwołań muzycznych znajduje swoje źródło w kulturze warstw uprzywilejowanych.

Oprócz podstawowej pary tańców, które w XIX wieku stały się wyznacznikiem narodowości (polonez i mazur), wyróżnić można także krakowiaka oraz oddziałującego w swoim czasie na mazura kujawiaka, który w znacznym stopniu modyfikował rytmy mazurkowe¹²⁹.

U Moniuszki spotkać możemy krakowiak w scenie kuligu (akt IV, finał, nr 327) w *Strasznym dworze* z typowymi dla niego zwrotami rytmicznymi i synkopowaniem. W bardzo podobnym charakterze ujęta jest pieśń wieśniaków „*Ej, przybywaj, miły flisie..*” z opery *Flis*. Wśród kompozycji ze *Śpiewników domowych* ewidentnym przykładem wprzęgnięcia rytmów krakowiaka do pieśni

¹²⁸ St. Moniuszko, *Parę uwag z powodu listów J. I. Kraszewskiego do „Gazety Warszawskiej”*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1857, nr 11, s. 84-85.

¹²⁹ E. Dahlig-Turek, *U źródeł muzyki narodowej*, op. cit., s. 308.

są *Dwa krakowiaki: Niech się panie stroją w pasy* i *Nigdy serce Krakowiaka nie ułowi jaka taka* (*II Śpiewnik domowy*), *Krakowiaczek* („*Wesół i szczęśliwy*”, *III Śpiewnik domowy*), jak i wiele innych pieśni o już nie tak jednoznacznie kojarzących się tytułach, wykorzystujących jednak w warstwie muzycznej elementy charakterystyczne krakowiaka. Spotkamy typowe sekwencje zakończone synkopami w pieśniach: *Wyjazd* (*III Śpiewnik*), *Groźna dziewczyna* (*IV Śpiewnik*) czy *Nad Nidą* (*V Śpiewnik*). Nie są to, oczywiście, jedyne pieśni utrzymane w rytmie tego tańca, jakie skomponował Moniuszko. Predylekcja do pisania według wzorów „narodowych” widoczna jest we wszystkich *Śpiewnikach domowych*, jak i wielu opublikowanych w odrębnych zbiorach, a także pozostających do dziś w rękopisach pieśni. Z uwagi na rozważany tu problem recepcji, istotne i poddane głębszej analizie zostały pieśni wielokrotnie pojawiające się w tekstach prasowych i na kartach większych publikacji. Poza moimi badaniami znalazły się zatem takie zbiory, jak *Cztery krakowiaki* (Poznań, wyd. J. K. Żupański), *Trzy chwile krakowiaka* (Warszawa, Gebethner i Wolff), *Trzy krakowiaki* (Wilno, Zawadzki), a także pojedyncze pieśni opublikowane samodzielnie poza *Śpiewnikami domowymi* lub dotąd niewydane (*Maciek*, *Chłopek*, *Córko moja*, *tyś pobożna*, *Krakowiak*¹³⁰).

W odniesieniu do wspomnianego *Krakowiaczka* „*Wesół i szczęśliwy*” (*III Śpiewnik*) i jego związków z operą *Jawnuta* (*Cyganie*) krążą w literaturze sprzeczne informacje. Przywoływany tu wielokrotnie Zdzisław Jachimecki pisze o wykorzystaniu zmodyfikowanej melodii *Krakowiaczka* w *Jawnucie*, zaś Henryk Opieński podaje, że utwór napisany został pierwotnie dla potrzeb opery i dopiero później wszedł w skład *III Śpiewnika*. Kwestię tę reguluje Erwin

¹³⁰ Bogate informacje odnośnie do każdej z pieśni podaje Erwin Nowaczyk w zbiorze: E. Nowaczyk, *Pieśni solowe S. Moniuszki. Katalog tematyczny*, Kraków 1954.

Nowaczyk w katalogu tematycznym pieśni Moniuszki, podając daty rękopisów uwzględniających obecność krakowiaka. Ostatecznie bardziej prawdopodobna jest wersja istnienia kompozycji przed włączeniem jej do opery¹³¹.

Jedyny kujawiak w omawianej tu twórczości Moniuszki znajdujemy w operze *Flis* w *Pieśni Franka*. Idąc za słowami Ewy Dahlig-Turek, z tańca pozostał tylko charakterystyczny rytm. Tu wprawdzie pojawia się w dziele, którego akcja rozgrywa się w całości w środowisku wiejskim, więc wprzęgnięcie kujawiaka w tok jego muzyki znajduje swoje uzasadnienie jako splecionego z wiejską tradycją.

Drugą, wyróżnioną przeze mnie grupę stanowią cytaty z repertuaru tradycyjnego. Choć wielokrotnie można przeczytać opinie, jakoby Moniuszko nie korzystał z gotowych melodii, a jedynie „zasilał tym żywiołem wszelki utwór swej myśli muzycznej”¹³², można jednak wskazać kilka przykładów. Już w *Halce* spotykamy duże podobieństwo melodii *Jako od wichru krzew połamany...*¹³³ do autentycznej piosenki w Krakowskiego *Choćbym ja jeździł we dnie i w nocy*¹³⁴.

Jak podają autorzy, Zygmunt Noskowski w swym artykule czy Erwin Nowaczyk w komentarzu krytycznym do wydania wileńskiej wersji *Halki*, Moniuszko mógł sięgnąć do *Pieśni ludu polskiego* Kolberga, gdzie zapisana

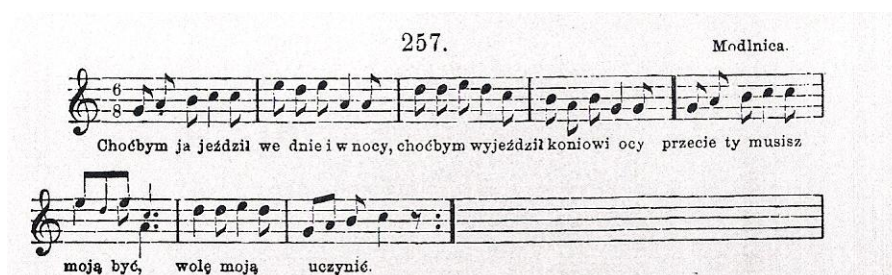
¹³¹ Ibidem, s. 90-91.

¹³² Paulina F., *Kilka słów o muzyce ludowej i utworach Moniuszki*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1870, nr 144, s. 159.

¹³³ W wersji wileńskiej ze słowami „Jak mój wianuszek zwiądl potargany...” – przyp. AT.

¹³⁴ Zob. Z. Noskowski, *Znaczenie „Halki” w rozwoju muzyki polskiej*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 48, s. 939-941, J. Karłowicz, *Rys żywota i twórczości Stanisława Moniuszki*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 74, s. 84-85.

została ta melodia¹³⁵. Pieśń znalazła się później w tomie *Krakowskie cz. II* w serii VI Kolbergowskiego *Ludu*:



(Oskar Kolberg, *Krakowskie*, cz. II, Kraków 1873, s. 129)

Jachimecki powołuje się jednak na nazwisko Wacława z Oleska (Zaleskiego), który w 1833 roku opublikował *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, gdzie także znajduje się ta pieśń¹³⁶. Wprawdzie jej tekst nie pozostaje w żadnej relacji do treści śpiewu Halki, to jednak w obliczu późniejszych interpretacji opery Moniuszki w duchu walki o wolność chłopów galicyjskich fakt nawiązania do postaci Zaleskiego mógłby się stać przedmiotem głębszej refleksji. Wacław z Oleska został bowiem w 1848 roku gubernatorem Galicji. Na fali zmian powodowanych wydarzeniami Wiosny Ludów rząd austriacki rozpoczął akcję wprowadzania swobód obywatelskich w nadzorowanym przez siebie zaborze. Jednym z podjętych wówczas działań przygotowawczych było powołanie po raz pierwszy Polaka na stanowisko gubernatora. Został nim właśnie etnograf, miłośnik i zbieracz pieśni ludu,

¹³⁵ O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego...*, op. cit., Zob. E. Nowaczyk, *Wstęp*, [w:] St. Moniuszko, *Halka. Opera w dwóch aktach, libretto Włodzimierza Wolskiego. Wyciąg fortepianowy*, Kraków 1985, s. XV.

¹³⁶ Zob. Wacław z Oleska, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*, Lwów 1833, s. 417-418.

Wacław Zaleski¹³⁷. Dla zwolenników postrzegania Moniuszki jako obrońcy praw chłopów mógłby on pełnić ważną rolę w dyskusji nad powstaniem krakowskim jako inspiracją do napisania *Halki*.

Sięgnięcie do powszechnie znanego repertuaru przyświecało Moniuszce i Wolskiemu w pracach nad operą *Hrabina*. Znajdujemy tam popularną piosenkę *Pojedziemy na łów* wykorzystaną w scenie polowania. Jak możemy przeczytać w relacjach prasowych, prosił podobno w tej sprawie Józefa Grajnerta librecista opery, Wolski, by ten wskazał mu znaną powszechnie ludowi (sic!) pieśń¹³⁸. Celowo wykorzystana została również piosenka myśliwska pt. *Siedzi sobie zając pod miedzą*:



(*Siedzi sobie zając pod miedzą*, [w:] M. Wacholc, *Śpiewnik polski*, Kraków 2002)

¹³⁷ Zob. http://www.twojebieszczady.pl/rozmaitosci/drew_art.php (wejście 08.12.2011).

¹³⁸ Zob. J. Grajnert, *Moje wspomnienia o Moniuszce*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 19, s. 374-375.

Znalazła się ona w *Strasznym dworze*, w akompaniamencie do chóru myśliwych i opowieści Skołuby o ustrzeleniu dzika¹³⁹:

310

166

Fl. piccolo
Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in C
Trbni e
Tuba
Timp.
Skołuba
T.
B.
CORO S (ad lib)
Vln I
Vln II
Vle
Vcelli
Cbassi

166

pp

pp

pp

pp

pp spicc.

pp spicc.

pp spicc.

pp

dosć ci człowiek zbladł.

Wtem na dro-dze sta - jo

Siedzi sobie za-jąc pod mie-dzą, pod mie - dzą,

¹³⁹ Zob. Z. Jachimecki, op. cit., s. 160.

Obydwie piosenki myśliwskie obecne były w repertuarze szlacheckim od XVII wieku¹⁴⁰. Tematycznie nawiązują do polowań, które stanowiły istotną część życia polskiej szlachty.

Ostatnią grupę stanowią najliczniej reprezentowane u Moniuszki tzw. pieśni w stylu ludowym. Posłużyłam się tu określeniem użytym przez Mieczysława Tomaszewskiego w pracy *O muzyce w polskiej w perspektywie intertekstualnej*¹⁴¹. Należą tu w zasadzie wszystkie pieśni, o jakich myślał Moniuszko, formułując swe stanowisko w *Prospekcie do Śpiewników domowych*, a które Józef Sikorski ujął jako reprezentację trzeciego stopnia narodowości w muzyce – pieśni utrzymane „w duchu narodowym”, wszystkie, które badacze i recenzenci określali przymiotnikami: rdzenny, swojski, rodzimy. Należą tu zarówno pieśni ze *Śpiewników domowych*, jak i partie solowe w twórczości operowej. Definiując wyrażony w swej typologii stopień narodowości, Sikorski tak opisuje śpiewy Halki:

(...) melodia do wyrazów: »jako od wichru krzew połamany, tak się duszyczka stargała«, malodya szlachetnej tęsknoty pełna o zwojach czysto polskich; i ta druga do wyrazów: »prawda? już mnie nie porzucisz« itd. Duch tej melodyi tak naturalnie narodowy, że sama tylko zmiana taktu, mazura z niej tworzy¹⁴².

¹⁴⁰ Powstanie piosenki *Pojedziemy na łów* datowane jest na rok 1630, zaś *Siedzi sobie zając pod miedzą* – na rok 1650. Autorem tekstu jest ks. Hiacynt Przetocki. Zob. W. Panek, *Polski śpiewnik narodowy*, Poznań 1996; Idem, *O potrzebie pieśnioznawstwa*, [w:] „Ruch Muzyczny” 2007, 19 sierpnia; M. Wacholc, *Śpiewnik polski*, Kraków 2002.

¹⁴¹ M. Tomaszewski, *Pieśni Moniuszki w kontekście swego miejsca i czasu*, [w:] Idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

¹⁴² J. Sikorski, *Halka*, op. cit., s. 3.

Zdzisław Jachimecki pisze w podobnym stylu:

Do partii Cześnikowej, będącej w operze [*Straszny dwór* – przyp. AT] figurą charakterystyczno-komiczną, zastosował Moniuszko te środki, jakimi posługiwali się kompozytorowie opery buffa w komicznych ariach. Ale mimo to styl jej śpiewu jest rodzimy (...) ¹⁴³.

Wiele opinii krytyków odnosiło się właśnie do kryterium ducha narodu wyrażającego się w specyficznej, chwytającej za serce nastrojowości Moniuszkowskich pieśni. Najczęściej idiom narodowy w muzyce polskiej określany jest przez rzewność, tęsknotę i liryzm. Tak postrzegani są chłopci, taką jawi się ich muzyka. Zatem odwołanie do tych cech daje, w mniemaniu komentatorów, gwarancję autentyczności uczuć zawartych w dziele, a jak już wielokrotnie podkreślałam, autentyczność rozumiana jako pierwotność określająca lud staje się przez to wyznacznikiem narodowości:

Rzewność i tęsknota podkreśla typy polskie ¹⁴⁴;

Ze szczerym zapalem witano twórcę tych precudownych, idących wprost do serca melodyj, owego poloneza i mazura, które iskry krzeszały, owej swojskiej, rzewnej, pełnej uczucia arii »Szumią jodły na gór szczycie« ¹⁴⁵;

Nie jeden śpiew równie rzewnie do serca przemawia jak śpiew Halki i dumka Jontka ¹⁴⁶;

U nas główne tło pieśni jest rzewne, tęskne ¹⁴⁷.

¹⁴³ Z. Jachimecki, op. cit., s. 154.

¹⁴⁴ Autor anonimowy, *Kronika sztuk pięknych. Muzyka*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 22, s. 184.

¹⁴⁵ Autor anonimowy, *Kronika tygodniowa*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 131, s. 7.

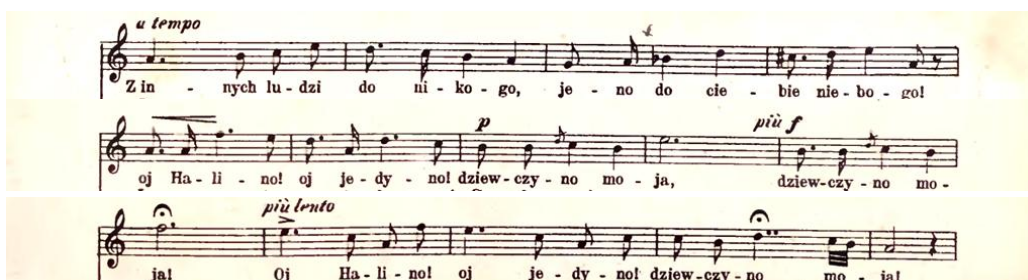
¹⁴⁶ J. H., *Przegląd rzeczy potocznych*, [w:] „Przegląd Europejski” 1863, t. 4, s. 711.

¹⁴⁷ Autor anonimowy, *Kompozycje do śpiewu. Przegląd muzyczny. III*, [w:] „Przegląd

Trudno wskazać konkretne elementy konstytuujące słowiańską rzewność. Nic w procesie analizy muzykologicznej nie dostarcza takich informacji, bo i dostarczać nie może. Opinie wyrażane o muzyce Moniuszki tak dalece przesiąknięte są retoryką romantyczną, że odnoszenie ich do muzycznego konkretnego nie daje żadnych rezultatów. Jedyne, co można stwierdzić, rozpatrując najczęściej wskazywane przez autorów fragmenty oper, to tryb harmoniczny. Wśród przywoływanych pieśni i arii najczęściej wymieniane są: aria Halki „*Gdyby rannym słonkiem...*” (Halka), aria Jontka „*Szumią jodły na gór szczycie...*” (Halka), aria Stefana „*Cisza dokoła...*” (Straszny dwór) i Piosnka Broni „*Szmerze strumyk pod jaworem...*” (Hrabina). Niemal w każdym z opracowań, jak i w zdecydowanej większości artykułów i recenzji prasowych przewijają się te tytuły. To, co można stwierdzić po ich analizie porównawczej, to wspólna dla nich tonacja molowa oraz rozwój pieśni podążający w stronę punktu kulminacyjnego osiąganego na wysokim dźwięku (bardzo często z fermatą), po którym następuje rozwiązanie harmoniczne połączone z rozładowaniem napięć energetycznych:



(Stanisław Moniuszko, *Halka*, aria Halki „*Gdyby rannym słonkiem...*”)



(Stanisław Moniuszko, *Halka*, dumka Jontka „Szumią jodły na gór szczycie...”)



(Stanisław Moniuszko, *Hrabina*, *Piosnka Broni*)

Takich segmentów może być w odcinku kilka, a w obrębie każdego realizuje się podobny rozkład napięć i odprężeń. Wyrazistym tego przykładem jest aria Halki „Gdyby rannym słońkiem...”.

Ducha ludu wyrażają również pieśni, których charakter nie wiąże się bezpośrednio z kulturą rdzennie polską. Mowa o dumkach, których jest w twórczości Moniuszki dużo, a przynależą one bardziej do tradycyjnej kultury ruskiej. To liryczna lub liryczno-epicka pieśń, której wyznaczniki niełatwo wskazać. Jako główną cechę podaje się zwykle szczególny typ wyrazowości: charakter elegijny i medytacyjny, melancholijną tonację¹⁴⁸. Stylizowana dumka rozpowszechniona została w okresie romantyzmu przede wszystkim

¹⁴⁸ Zob. L. Engelking, *Dumka*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), Kraków 2006, s. 188.

w literaturze¹⁴⁹. Stąd przedostała się do muzyki, i, jak nietrudno zauważyć, w takim rozumieniu pojmowali ją Moniuszko i jego współcześni, pisząc o tęsknocie znajdującej w dumkach swój najpełniejszy wyraz.

Piszą o nich recenzenci, kładąc często nacisk na słowiańską proveniencję pieśni. W „Przeglądzie Tygodniowym” pojawia się określenie „pobratymcza, a przyswojona nam dumka”¹⁵⁰, w „Niwie” natomiast mowa jest o obecnych u Moniuszki „dumkach stepowych”¹⁵¹.

Najpopularniejszą dumką Moniuszkowską jest pieśń Jontka „*Szumią jodły na gór szczycie...*”, która nie od razu planowana była jako taka. Ponoć Moniuszko napisał arię w rytmie mazurkowym, jednak w momencie przygotowań do warszawskiej premiery śpiewający partię Jontka Julian Dobrski zasugerował zwolnienie tempa, wskutek czego zamiast mazura zabrzmiała smępna dumka¹⁵². Dumki śpiewają także Zosia w operze *Flis* czy Dżares w *Parii* (sic!). Najwięcej natomiast mówi się w tym kontekście o pieśniach ze *Śpiewników domowych: Nie śpię, nie jem, dręcę siebie z IV Śpiewnika* czy *Przychodź, miły z V Śpiewnika*.

Jeszcze jedną odsłoną ludowości w twórczości Moniuszki, na którą zwracają uwagę badacze i krytycy, jest konstrukcja formalna arii i pieśni. Mówi się o wnikanii przez Moniuszkę w sferę ludowości nie tylko

¹⁴⁹ Zob. *Literatura ukraińska. Wypisy*, M. Jakóbiec (red.), Warszawa 1962; T. Szewczenko, *Wybór poezji*, M. Jakóbiec (red.), Wrocław 1974.

¹⁵⁰ Zob. Autor anonimowy, *Kompozycje do śpiewu. Przegląd muzyczny. III*, [w:] „Przegląd Tygodniowy życia społecznego, literatury i sztuk pięknych” 1866, nr 17, s. 135-136.

¹⁵¹ Zob. W. Górski, *O muzyce. II*, [w:] „Niwa” 1872, nr 4, s. 97.

¹⁵² Zob. Autor anonimowy, *Echa warszawskie*, [w:] „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 17, s. 194-195.

poprzez tematykę, rytmikę czy wyrazowość kompozycji, lecz także ich wewnętrzną strukturę bliską pieśniom ludowym. Arie Moniuszkowskie mają zwykle prostą budowę, przeważają układy, jedno-, dwu- i trzyczęściowe (AA, AB i ABA). Pieśni natomiast najbardziej, jak piszą autorzy, zbliżają się do repertuaru, jeśli realizują schemat zwrotkowy bez refrenu. W takim typie utrzymana jest np. aria Halki „*Gdyby rannym słońkiem...*”, a spośród pieśni najbardziej chyba znana *Prząśniczka*.

Szczególny przypadek stanowią ballady. Stanisław Moniuszko oglądał się w swej twórczości na ballady Carla Loewego, z którymi zetknął się już podczas studiów berlińskich. Nieobce były mu również literackie ballady Mickiewicza, których czytelnikiem był już od początku swoich świadomych wyborów artystycznych. Już w *I Śpiewniku domowym* znalazło się muzyczne opracowanie Mickiewiczowskiej *Świtezianki*. Ballady w twórczości Moniuszki zyskały sobie wielu entuzjastów, świetne recenzje zebrały takie kompozycje, jak *Magda karczmarka*, *Czaty* czy *Maciek*. Narracyjność tych pieśni odzwierciedlona także w warstwie muzycznej miała już w zamyśle kompozytora korespondować z twórczością ludową. Jak pisał w zwiastunie *Śpiewników*, zachwyciły go gminne opowieści, które pragnął w przygotowywanych zbiorach przybliżyć amatorom twórczości wokalne.

Ballady nie występują w zasadzie w twórczości operowej. Jedyne wyjątek stanowi *Ballada o Florianie Szarym* pochodząca z nieukończonej opery *Rokiczana*, którą Moniuszko zarzucił ponoć po interwencji cenzury polegającej na wykreśleniu z libretta kluczowej dla całości dzieła postaci króla Kazimierza Wielkiego¹⁵³. Treść pieśni odwołuje się do historycznej bitwy pod Płowcami,

¹⁵³ Nie są to potwierdzone dane. Jak pisze Włodzimierz Poźniak w komentarzu do wydania nutowego *Ballady*, Moniuszko zrezygnował z pracy nad operą z uwagi na niskie walory literackie libretta Józefa Korzeniowskiego. Zob. St. Moniuszko,

a Florian Szary, o którym śpiewa jeden z bohaterów dzieła, Szymon, jest rannym rycerzem polskim, którego prawość i odwaga ujęły króla Kazimierza. Nie jest to, jak widać, temat zaczerpnięty z twórczości ludowej. Rozmiarami ballada ta nie dorównuje innym zdobyczom Moniuszki w tym gatunku, jej aspekt narracyjny nie został tu wyzyskany, a jedynie markowany jest przez liczne powtórzenia pojedynczych słów i całych fraz. Ciekawsze zdecydowanie jest opracowanie muzyczne, którego różnorodność wpisywać się może w założenia konstrukcyjne gatunku.

Ważnymi kompozycjami tego rodzaju są natomiast ballady reprezentowane szerzej w *Śpiewnikach domowych*. Już w pierwszym zbiorze znalazły się aż trzy utwory balladowe: *Świtezianka* (sł. A. Mickiewicz), *Panicz i dziewczyna* (sł. E. A. Odyńiec/A. Mickiewicz) oraz *Dziad i baba* (sł. J. I. Kraszewski). Autorzy tekstów to najznamienitsi przedstawiciele ówczesnej polskiej poezji z Mickiewiczem na czele. Jak widać, sięgnął Moniuszko do wyżyn polskiej literatury, którą starał się uzupełnić kunsztownym opracowaniem muzycznym. Opracowanie to okazało się na tyle oryginalne i technicznie zaawansowane, że sprowokowało Józefa Ignacego Kraszewskiego do upomnienia kompozytora na łamach prasy. W recenzji *I Śpiewnika domowego* pisał on:

Prosilibyśmy tylko szanownego kompozytora, aby mając wzgląd na przyszlą i pożądaną popularność swych śpiewów, uczynił je o ile możliwości przystępnymi dla ogółu, u nas mało usposobionego i niechętnie walczącego z najmniejszą trudnością. (...) Dlatego też prosimy p. Moniuszki [sic!], aby się zniżył do pojęcia ogółu i uczynił łatwym.

Rokiczana. Ballada o Florianie Szarym z III aktu, Kraków 1959, (=Arie z oper polskich, z. 14).

Stopniowo, później, będzie się mógł, oswoiwszy swych czytelników, podnieść do trudniejszych kompozycji¹⁵⁴.

Przejął się wprowadzić Moniuszko słowami wielkiego literata i już w kolejnym zeszycie postarał o uproszczenie języka muzycznego, jednak z balladą definitywnie się nie rozstał. W *II Śpiewniku* znalazły się dwa przykłady: *Dziadek i babka: opowiadanie wnuczka*, jak i wielka kompozycja pt. *Magda karczmarka*. *III Śpiewnik* zawiera balladę *Czaty*, a późny *VI Śpiewnik* oparty jest wyłącznie na utworach skomponowanych do słów Mickiewicza. Znajdują się wśród nich jego najpopularniejsze ballady (*Powrót taty*, *Rybka*, *Czaty*).

W kontekście dyskusji o poziomie trudności pieśni Moniuszkowskich pytać można o zasadność postulowanych przez dwudziestowiecznych autorów też o naśladowaniu przez kompozytora prostego stylu melodii ludowych. Na ile melodie spotykane w jego twórczości, a zwłaszcza w *Śpiewnikach* mogą zostać określone mianem prostych¹⁵⁵ i na ile zestawione z wiejskim repertuarem pieśniowym¹⁵⁶. W nieposłuszeństwie Moniuszki wobec dobrej rady Kraszewskiego upatrywał Aleksander Poliński późniejsze problemy z rozpropagowaniem repertuaru pieśniowego wśród szerokiej publiczności. Pisał w swej książce, jakoby właśnie niechęć Moniuszki do zniżania się do ogółu stała za faktem, że zaledwie kilka pieśni spośród wszystkich

¹⁵⁴ J. I. Kraszewski, *Rozmaitości. Listy do Wydawcy Tygodnika. List X.*, [w:] „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 73, s. 497-498.

¹⁵⁵ Zgodnie z wynikami przeprowadzonego przez autorkę wywiadu, śpiewacy czynnie wykonujący swój zawód bardzo często podkreślają wysoki poziom skomplikowania pieśni Stanisława Moniuszki, ich „gęstość” i wysokie wymagania, trudne do spełnienia nawet profesjonalnym wokalistom – przyp. AT.

¹⁵⁶ To odrębna, dyskusyjna zwłaszcza w odniesieniu do zagadnienia tonalności kwestia, która z uwagi na temat pracy nie może zostać podjęta – przyp. AT.

opublikowanych w *Śpiewnikach*... doczekało się docenienia za „charakter krajowy”¹⁵⁷.

Osobnym przykładem jest pieśń Dżaresa z opery *Paria*, której słowiański charakter wypomina kompozytorowi w swoim omówieniu Zdzisław Jachimecki. Badacz znajduje w charakterze pieśni, jak i jej konstrukcji ślady kalwaryjskiej pieśni dziadowskiej. Nie pisze wprawdzie dokładnie, o jaki fragment opery chodzi, można jednak wnioskować, że raził Jachimeckiego odwołujący się do charakteru dumki śpiew „*Lecz próżno, ach próżno tak chodzę...*” (akt II, scena VI). Ponosi tu chyba Jachimeckiego niechęć do dzieła Moniuszki. Choć smutny i w tempie wolnym, śpiew Dżaresa daleki jest od pieśni dziada kalwaryjskiego. Pod względem stylistycznym utwór ten jest odległy od pieśni dziadowskiej, do której nawiązuje tylko tekst mówiący o ubóstwie bohatera¹⁵⁸.

Szukając analogii z postacią wędrownego śpiewaka, należy zwrócić uwagę na *Pieśń dziada z IV Śpiewnika domowego* czy cykl czterech utworów występujących pod wspólnym tytułem *Lirnik wioskowy*. Utwory te znalazły się wprawdzie poza *Śpiewnikami*, jednak często przez autorów wspomniane pozwalają spojrzeć na twórczość Moniuszki pod kątem adaptacji pieśni dziadowskiej do potrzeb repertuaru wysokiego. Jednak po głębszej analizie stwierdzić można, że muzyka tych utworów nie wykazuje podobieństw do melodii wykonywanych przez wędrownych śpiewaków.

Ciekawym przykładem ludowości u Moniuszki jest kilkunastotaktowy wstępny fragment sceny II w akcie IV *Halki*, w której pojawia się postać

¹⁵⁷ Zob. A. Poliński, *Moniuszko*, Warszawa – Kraków – Kijów 1914, s. 68.

¹⁵⁸ Zob. K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, Warszawa 2010.

Dudziarza – ludowego muzykanta spotykanego w kulturze góralskiej. O ile postać, jak i jego funkcja mogą świadczyć o konsultacjach Moniuszki z Kolbergiem odnośnie do tradycji Podhala, o tyle muzyka wykonywana przez grajka nie ma z repertuarem góralskim nic wspólnego. Znow, jako wyznacznik jej przynależności nie tylko do regionu, ale i do całej polskiej kultury narodowej, ma stanowić wspomniana wcześniej rzewność. W rozmowie Jontka z Dudziarzem padają bowiem słowa:

JONTEK

Hej dudziarzu! Skądże wraz wesołości zagraли?

DUDZIARZ

Trzebaż ślub powitać, kumie.

JONTEK

Jeszcze czas! Jakoś lepiej się rozumie, gdy dudarzu, smętniej gracie.

DUDZIARZ

Po naszymu?

JONTEK

Oj tak, oj tak, bracie¹⁵⁹.

Zaraz potem zaczyna Dudziarz grać „po naszymu” melodię, która pełni rolę wstępu do dumki Jontka „*Szumią jodły...*”. Wymieszane elementy domniemanej polskiej góralszczyzny z nie do końca polską, ale „pobratymczą dumką” łączą się w galicyjskiej wspólnotcie¹⁶⁰. Jako takie mają też pełnić rolę rdzennego repertuaru polskiego, narodowego.

Problem ludowości w twórczości Stanisława Moniuszki nastroczał krytykom i badaczom niemałych trudności analityczno-interpretacyjnych. Czasem za przejaw ludowości uznawano tematyczne wątki

¹⁵⁹ St. Moniuszko, *Halka*, akt IV, scena II.

¹⁶⁰ Zob. Wacław z Oleska, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*, Lwów 1833.

wiejskie, innym razem mowa jest o melodiach ludowych, do których miał sięgać Moniuszko podczas prac nad operami czy repertuarem pieśniowym. Niektórzy muzykografowie ludowość rozumieją jako nawiązanie do tańców narodowych, inni zaś – jako bliżej niesprecyzowany słowiański charakter melodii. Tak czy inaczej pozostał Moniuszko w świadomości odbiorców jako kompozytor-etnograf wykorzystujący melodie i tańce ludowe w swych dziełach.

Szczególnie podkreślano wykorzystanie tańców narodowych, które kompozytor miał czerpać z ludowego repertuaru tanecznego. Jak starałam się wykazać, tańce u Moniuszki niewiele mają wspólnego z tradycyjną kulturą wsi i w większym stopniu wpisują się w tradycję szlachecką. Z kolei źródłem Moniuszkowskich melodii nie są autentyczne pieśni ludowe, lecz odwołujące się do idiomu ludowego kompozycje oryginalne. Powroty do przeszłości historycznej i tradycji sarmackiej stały się zresztą podstawą do wykształcenia trzeciego kręgu Moniuszkowskiej mitologii.

Tradycja szlachecka

Pojęcie historyczności autorzy tekstów poświęconych Moniuszce wiążą przede wszystkim z jego dziełami operowymi. Historyczność rozumieją oni zarówno jako tematyczne odwoływanie się do wydarzeń i postaci historycznych, jak i sięganie do bogatej tradycji stanu szlacheckiego utożsamianego do pewnego momentu z całością narodu polskiego. Należy przy tym zaznaczyć, że historyzm w dziełach Moniuszki uobecnia się prawie wyłącznie na płaszczyźnie tekstu literackiego i uwag inscenizacyjnych zawartych w didaskaliach. Nie ma odwołań do przeszłości w warstwie muzycznej z wyjątkiem dwóch cytatów piosenek myśliwskich, o których była już mowa w poprzedniej sekcji.

W najbogatszej formie tradycja minionych lat ukazana została w operach *Halka* i *Straszny dwór*, częściowo także w *Hrabinie*. Operą nawiązującą do wydarzeń z odległej przeszłości jest nieukończone dzieło *Rokiczana*, które traktuje o miłości czeskiej księżniczki do wójta łobzowskiego. Z zarzuconej przez Moniuszkę opery w repertuarze wokalnym ostały się dwa fragmenty: pieśń Rokiczany „*Jak będę królową...*” i wspomniana wcześniej *Ballada o Florianie Szarym*. Istnieje kilka wyjaśnień dotyczących porzucenia przez Moniuszkę pracy nad tym dziełem. Różnią się one znacząco, niestety żadna z nich nie znajduje potwierdzenia w pamiętnikach czy korespondencji twórcy. Jedni autorzy dopatrywali się w librecie tylu słabości, że to jego braki miały rzekomo zniechęcić kompozytora do dalszej pracy. Inni widzieli w postępowaniu Moniuszki nonszalancję w traktowaniu relacji polsko-czeskich i obarczali niepowodzenie *Rokiczany* niewłaściwym ujęciem w operze Czechów, jednoznacznie stawiającym ich w niekorzystnym świetle. Trzecią wersją, być może najbardziej prawdopodobną, jest wykreślenie przez cenzurę postaci króla polskiego, Kazimierza Wielkiego, bez którego dzieło miało utracić całkowicie swój charakter.

Opera miała opowiadać o „królu chłopków”, miała przedstawiać ważne wydarzenia z przeszłości Polski, wielkiego i zasłużonego dla kraju władcę, bitwę pod Płowcami, stan rycerski. Jak donosiły gazety, Moniuszko miał zbierać materiały do opery w okolicach Krakowa, który zachwycił kompozytora do tego stopnia, że pierwsza wizyta w tym mieście była dla niego dużym wstrząsem. W listach do żony pisał o widocznej w architekturze i zabytkach miasta wspaniałej przeszłości kraju, wielkiej tradycji tego miejsca w budowaniu polskiej państwowości. A zatem wizyta w Krakowie stała się dla Moniuszki nie tylko wycieczką, ale i ważną lekcją historii Polski. Potem miał on w tych

rejonach szukać inspiracji do *Rokiczany*¹⁶¹. Jest to jedyna wzmianka w listach Moniuszki, w której tak jednoznacznie zaznacza kompozytor swój stosunek do przeszłości. Wielkość Wawelu, piękno katedry krakowskiej, a zwłaszcza odwiedziny grobowców dawnych władców wywarły na nim ogromne wrażenie:

Tak o Wieliczce, jak i o katedrze Wawelskiej przeczytajcie w dziełku trzytomowym Józefa Mączyńskiego pod tytułem: *Pamiętka z Krakowa*. (...) W opisanu Łobzowa znajdziecie treść całej mojej opery [*Rokiczana* – przyp. AT], do której natchnienie czerpałem w samym Łobzowie i oparty na trumnie Kazimierza Wielkiego, w której całe zwłoki monarchy spoczywają. Groby królów i bohaterów naszych można wszystkie oglądać w sklepach pod Katedrą Wawelską. (...) Widziałem ważniejsze: królowej Jadwigi, naszego Jagiełły, Józefa Poniatowskiego i Kościuszki¹⁶².

Widać, że odwołania do historii nie były u Moniuszki wymuszone. Z zachwyty nad wspaniałą przeszłością wziął się pomysł na *Rokiczanę* odmalowującą wyobrażenia o minionych czasach zgodne z obowiązującym w połowie XIX wieku schematem romantycznym. Przeszłość obfituje w chwalebne zdarzenia, władcy są mądrzy i roztropni, a rycerze wypełniający wymagania etosu. Takie było libretto Józefa Korzeniowskiego, z którego ocalała *Ballada o Florianie Szarym* zawiera zarówno pozytywny wizerunek króla, jak i wiernego władcy i Rzeczypospolitej rycerza.

Stosunek Moniuszki do przeszłości jest refleksyjno-afirmatywny, co nakazywało późniejszym komentatorom interpretować całą jego twórczość w duchu postawy wieszczą jako nauczyciela krzewiącego w narodzie dobrą pamięć o przeszłości. O ile jednak w odniesieniu do odległych czasów

¹⁶¹ Zob. Autor anonimowy, *Przewodnik*, [w:] „Dziennik Literacki” 1858, nr 56, s. 464.

¹⁶² List Stanisława Moniuszki do żony z 1/13 maja 1858, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 306.

Moniuszko nie nastręcza autorom problemów, o tyle jego ocena aktualnej sytuacji bywa niejednoznaczna, w związku z czym propagatorzy wizerunku wieszcza-nauczyciela odbierają ją jako efekt pochopnie i nieprzemyślane formułowanych wniosków. Nie dawał się Moniuszko wpleść bez zastrzeżeń w wątek wieszcza, pisząc w dalszej części listu do małżonki:

Z Kopca Kościuszki widok rozległy na mil kilkanaście. Czujność dzisiejszego rządu bardzo szczęśliwie od zniszczenia ten kopiec zabezpieczyła, fortyfikacją go obciągnąwszy, tak jak i cały Wawel, i cały Kraków, a dla większego bezpieczeństwa z Zamku Królów na Wawelu zrobiono przepyszne koszary i szpital (...). Już to istotnie przyznać potrzeba, iż Austriacy bezustannie pracują nad upiększeniem świeżo ich opiece poleconego miasta¹⁶³.

Wzburzony tą wypowiedzią był Henryk Opieński, który nie mógł zrozumieć, co sprowokowało Moniuszkę do napisania podobnych słów. Chciał czuć w nich ironię autora, jednak ze smutkiem przyznawał, że nie umie się jej doszukać¹⁶⁴. Znalazł ją jednak Witold Rudziński, który żadnej innej intencji nie widzi w tej wypowiedzi, jak właśnie dalece ironiczne, sarkastyczne wyrażenie dezaprobaty dla poczynañ władz zaborczych ujęte w okrągłe zdania mogące bezkarnie prześliznąć się przed oczami cenzury. Nie dopuszcza Rudziński odchyień od krystalicznej sylwetki wieszcza, nie pozwala Moniuszce na „nieprogramowe” wypowiedzi¹⁶⁵. Powojenna wizja Moniuszki-edukatora narodu nie uwzględnia innego stosunku do panującej władzy niż potępienie. Można oczywiście podążać tą drogą i interpretować jego wypowiedzi w tonie

¹⁶³ Ibidem, s. 307.

¹⁶⁴ Zob. H. Opieński, op. cit., s. 280.

¹⁶⁵ Zob. Przypis 10 do listu Stanisława Moniuszki do żony, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 308; W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 11-12.

metaforycznego ironizowania dyktowanego dążeniem do uniknięcia kłopotów z cenzurą. Pozostaje jednak wtedy pytanie o inne wypowiedzi, równie na ingerencję cenzury narażone, a jednak otwarcie poruszające drażliwe kwestie¹⁶⁶.

Otwartym pytaniem jest to, jaka historia bardziej interesuje Moniuszkę. Wypowiedzi prasowe i książkowe sugerowałyby, że przede wszystkim wyczulony jest on na sprawy bieżące, jednak rzut oka na dzieło pozwala domniemywać, że interesowała go chyba jednak przeszłość odległa, łatwiejsza w ocenie. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że w tym miejscu mit Moniuszki odsłania swoje mechanizmy. Chciano widzieć w kompozytorze komentatora aktualności, trzeźwego widza i analityka bieżących wydarzeń oraz proroka przyszłych zwycięstw. A Moniuszko mógł się czuć pewniej prawdopodobnie w opowiadaniu o tym, co bezpowrotnie minęło i zostało już ocenione przez innych. Nie bije z jego twórczości aura profetyzmu. To raczej sentymentalny zwrot do przeszłej świetności aniżeli wieszczą dyskusja z teraźniejszością. Oczywiście trudno odrzucić wszystkie kultywowane dotąd wyobrażenia o społecznej roli kompozytora i zaprzeczyć, jakoby Moniuszko nie zamierzał zabierać głosu w sprawach narodowych. Wydaje się jednak zasadne poddanie tej postawy w wątpliwość. Narzędzia, jakimi operował w swoim opisie przeszłości, są zasobem środków od dawna znanych i wykorzystywanych przez wszystkich niemal twórców tamtego czasu. Polskie średniowiecze w *Rokiczeniu* czy balladach ze *Śpiewników domowych*, tradycje szlacheckie w *Halce* i *Strasznym dworze* czy realizowana według reguł dramatu oświeceniowego *Hrabina* prowokują do zastanowienia, jak postrzegana jest

¹⁶⁶ Zob. list Stanisława Moniuszki do Augusta Iwańskiego z 7/15 października 1857, [w:] St. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 277-278.

przez Moniuszkę przeszłość, za pośrednictwem której porusza on, według interpretatorów, palące sprawy bieżące.

Przeszłością, do której najczęściej odwołują się Moniuszkowskie dzieła, jest Rzeczpospolita szlachecka z większością kojarzonych z nią atrybutów. Wycieczki w przeszłość, jakie przedstawiają Moniuszko i jego libreciści, sięgają głównie XVII-XVIII wieku i odnoszą się do życia codziennego dawnej szlachty. W ten sposób przedstawiono stan szlachecki w *Halce* i *Strasznym dworze*, w których w największym stopniu realizuje się idea powrotu do przeszłości rozumianej jako sielski spokój szlacheckiego dworku.

Środowisko to szkicowane jest w obu dziełach już na etapie zawiązania akcji. *Halce* otwiera scena przyjęcia zaręczynowego na dworze Stolnika. Już na wstępie didaskalia informują, z czym autorom kojarzy się stan szlachecki: sala balowa, „troje wysokich drzwi szklanych”, za drzwiami ogród. We wnętrzu Stolnikowego dworu roi się od szlachty kontuszowej, która, wznosząc toasty, formuje poloneza. „Straszny” dwór Miecznika przewyższa samą budowlą dworek zmarłego Stolnika, ojca zatwardziałych kawalerów. Ten pierwszy obfituje w piętra, korytarze i baszty, drugi zaś, nieco mniej wystawny, za to jest spokojny, sielsko-anielski. Po powrocie ze służby wojskowej Stefan i Zbigniew zastają w nim dawną, bliską sercu „skromną komnatę”, z której wyjście prowadzi na ganek. Z niego zaś rozciąga się widok na wieś¹⁶⁷. Podobny dworek odmalowany został w akcie III opery *Hrabina*. Tu na włościach rządzi Chorąży, a jego dom bogaty jest w dębowe sprzęty ustawione w obszernej, przestronnej komnacie, „pułap drewniany z belką przez środek”. Ważny jest też dla ukazania

¹⁶⁷ St. Moniuszko, *Straszny dwór*, akt I, preludium do sceny II. Bardzo podobny opis modrzewiowego dworu wraz ze szkicami scenografii zawarł kompozytor w *Informacjach do opery „Verbum nobile”*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24457.

szlachty zbiór trofeów myśliwskich i rodzinnych portretów zawieszonych na ścianach.

Przywoływanie przez twórców oper dawnych urzędów ziemskich, jak stolnik, cześnik czy miecznik ewokuje epokę Polski szesnastostulecia i siedemnastowiecznej. W tych czasach sprawnie poruszają się libreciści, a z nimi kompozytor, opowiadając zarówno o sprawach poważnych, jak i zabawnych. Wystrój modrzewiowych dworców ukazywanych w kolejnych dziełach stanowi odbicie realiów. Spotykamy więc u Moniuszki szlachtę zagrodową, którą tak skrupulatnie poddawał represjom rząd carski, wymuszając na niej poświadczenia pochodzenia szlacheckiego. W wyniku tych działań zmierzających do ograniczenia wpływów polskich na kresach deklasacją objętych zostało prawie sto tysięcy przedstawicieli tego stanu. Działania prowadzone od Powstania Listopadowego do końca wieku doprowadziły do pogorszenia stanu materialnego, jak i upadku moralnego dawnych reprezentantów tej warstwy¹⁶⁸. W tym kontekście przypomnieć można, że takim właśnie zajęciem parął się ojciec Moniuszki, Czesław, piastując od 1833 roku urząd sędziego w Komisji Deputacyjnej odpowiedzialnej właśnie za weryfikację szlacheckości¹⁶⁹.

Tradycja szlachecka ukazana w operach Moniuszki odślania przed widzami swą różnorodność. Składa się na nią bogactwo zwyczajów, jak i cała wizualna strona kojarzona z tym stanem. W świetle oper Moniuszkowski, najważniejszym zwyczajem szlacheckim *verbum nobile* czyli wchodzące

¹⁶⁸ Zob. J. Sikorska-Kulesza, *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Warszawa 1995.

¹⁶⁹ Zob. Czesława Moniuszki ojca twórcy „Halki” *Wierszyki domowe*, t. VI, Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. WTM 1317, s. 76-77.

w skład etosu szlacheckiego honorowo dane słowo. To najważniejszy, szeroko w dziełach rozwinięty wątek, na którym wsparła się Moniuszkowska idea szlacheckości. W całości poświęcone mu zostały opery *Verbum nobile* i *Flis*, w których złożona w przeszłości obietnica dotyczy kandydata, któremu ojciec odda rękę swego dziecka. W pierwszym przypadku umowa zawiązana została pomiędzy znajomymi, Panem Serwacym i Panem Marcinem, którzy przyobiecali sobie tuż po urodzeniu dzieci, że w przyszłości Zuzia (córka Serwacego) i Michał (syn Marcina) zostaną małżeństwem. Obmyślony przez ojców plan na przyszłe życie dzieci zostaje na wiele lat odłożony *ad acta*. Problem pojawia się, gdy pewnego dnia do domu Serwacego trafia młodzieniec, którego powóz uległ wypadkowi, a on sam silnie się poturbował. Przechodzący rekonwalescencję młodzian zakochuje się w córce gospodarza, Zuzi. W dniu imienin dziewczyny młodzi wyznają sobie miłość i obiecują małżeństwo. Ostatnie słowa słyszy pan Serwacy, który przypomina sobie dane kilkanaście lat wcześniej słowo. Przecina tę sielankową scenę, kategorycznie odmawiając wyrażenia zgody na małżeństwo córki. Jak wyjaśnia, jej ręka obiecana została już komu innemu. Zuzia tonie we łzach, a Stanisław w posępnym nastroju pakuje się do odjazdu. Po wizycie w domu Serwacego pana Marcina z Pakułowiec Pakuły okazuje się, że to właśnie Stanisław jest przyrzeczonym Zuzi w dzieciństwie przyszłym małżonkiem, gdyż to on jest synem Marcina. Wielka radość ogarnia młodych, jednak *verbum nobile* znów ujawnia swą moc. Pan Serwacy przypomina sobie z przerażeniem, że przecież właśnie dał słowo młodemu, że Zuzia nigdy nie będzie mogła wyjść za Stanisława. Po ponownym wybuchu rozpacz pojawia się jednak w głowie dziewczyny sprytny plan. Tłumaczy zebranym, że jej ręka obiecana została Michałowi a nie Stanisławowi. Dane przez ojca słowo dotyczy tak naprawdę fikcyjnej postaci, zatem obiektywne przeszkody na drodze do szczęścia małżeńskiego nie istnieją. Prawdziwy jest Michał, któremu w kołysce została przyrzeczona, nic więc nie stoi na przeszkodzie, aby dwoje młodych mogło wziąć ślub.

Bardzo podobnie przedstawia się akcja opery *Flis*. Zakochani w sobie Zosia i flisak Franek nie mogą zostać małżeństwem, gdyż rękę córki Antoni (ojciec dziewczyny) obiecał warszawskiemu fryzjerowi. Po jego przybyciu do wsi Zosia i Franek proszą Antoniego o cofnięcie wcześniej danego Jakubowi słowa. W obliczu konieczności spełnienia obietnicy nieszczęśliwy Franek postanawia ruszyć w świat i wszystkie siły skoncentrować na poszukiwaniu brata, z którym w dzieciństwie został rozdzielony. Szczęśliwie okazuje się jednak, że brat znalazł się sam. Jest nim rywal flisaka do ręki Zosi, fryzjer Jakub. W obliczu szczęśliwego odnalezienia się rodzeństwa, Jakub zmienia swe zamiary i, widząc, jak wielka miłość łączy Zosię i Franka, ustępuje bratu pierwszeństwa.

Prawość i honorowość szlachcica uzupełniona jest jego szacunkiem do przeszłości. Stąd istotnym elementem przestrzeni dworku jest historia zapisana w obrazach. Portery przodków pokrywające ściany pokoi są świadectwem ciągłości rodu, a i wspierają poczucie przynależności do stanu szlacheckiego. Portrety grają w dziełach Moniuszki ważną rolę scenograficzną, choć w *Strasznym dworze* zyskały dodatkowe znaczenie poprzez zabieg ich ożywienia. Wykorzystane w sposób humorystyczny (Hanna i Jadwiga wcielają się w postaci prababek, by przestraszyć nocujących w domu Miecznika młodzieńców) stały się interesującym sposobem dialogu z tradycją szlachecką, jednocześnie podkreślając rolę portretów w ikonosferze tej warstwy społecznej.

Podobne zadanie identyfikowania członków rodziny jako członków stanu szlacheckiego pełnią też herby, które wymieniane są w *Halce* i *Hrabinie*. „Cny Odrowąż z cnym Pomianem” w osobach Janusza i Zofii łączą się w związek małżeński, potwierdzając swą przynależność klasową i tym samym brak przeciwwskazań do stworzenia nowej rodziny. Tradycja łączenia się wewnątrz swego stanu jest długa i przez szlachtę herbową z pietyzmem pielęgnowana. Dlatego związek Janusza z wiejską dziewczyną, który jest

oczywistym wystąpieniem przeciwko tradycji, zaburza wewnętrzną równowagę społeczną i musi zostać jednoznacznie potępiony.

Tradycja szlachecka wyraża się także w staropolskiej gościnności. Po powrocie z wojska Stefan i Zbigniew witani są w domu chlebem i solą¹⁷⁰, często też w operach Moniuszki oglądamy wydawane na cześć gości lub domowników wystawne przyjęcia, a zwłaszcza toasty, które stanowią płaszczyznę identyfikacji ze stanem szlacheckim. Najszerzej potraktowano tę kwestię w *Halce*, w której cała pierwsza scena jest rozbudowanym toastem Dziemby i towarzyszącego mu chóru gości wznoszonym na cześć zaręczonej pary. W podobnej sytuacji toast pojawia się w ostatniej scenie *Hrabiny* – tam bohaterowie wnoszą kielichy za zdrowie zakochanych, Broni i Kazimierza. Sceny te ukazane zostały w operach zgodnie z przekazami źródłowymi. Wybór odpowiedniego pucharu (roztruchan zygmunowski wzmiankowany w librecie *Halki* oznaczał dom bogaty, gdzie zastawa jest srebrna a nie cynowa), hierarchiczność gości honorowanych toastem, towarzyszące im zwroty („Mości Panie Bracie”) są w *Halce* wiernym odbiciem życia towarzyskiego szlachty za czasów panowania Augusta III¹⁷¹.

W toastach, a zwłaszcza oracjach weselnych, z którymi również spotkamy się w Moniuszkowskiej *Halce*¹⁷², wyrażane są szlacheckie idee. Te szczegółowo skodyfikowane i sformalizowane zwyczaje towarzyskie pozwalają na rozpoznawanie się członków jednego stanu. Jak pisze w swej obszernej pracy Małgorzata Trębska:

¹⁷⁰ St. Moniuszko, *Straszny dwór*, akt I, scena IV.

¹⁷¹ Zob. J. Kitowicz, *O trunkach i pijatykach*, [w:] Idem, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985, s. 234-237.

¹⁷² St. Moniuszko, *Halka*, akt I, scena VI, oracja Stolnika.

Staropolskie oratorstwo weselne to ogromna część dziedzictwa polskiej wymowy, ale także jeden z najważniejszych składników staropolskiej obyczajowości szlacheckiej. Winno być zatem postrzegane również jako element swego kodu, charakterystycznego dla określonej warstwy społecznej i pozwalającego się z nią identyfikować poszczególnym jej członkom. Znajomość obrzędu i uzusu oratorskiego oraz umiejętność skomponowania odpowiedniej pod względem inwencyjnym, dyspozycyjnym i alokucyjnym oracji była »podstawą dobrego wychowania« szlacheckiego, a jednocześnie absolutnie nieodzowna¹⁷³.

Aria Stolnika „*O gościwi mi panowie...*” jest przykładem właśnie takiej oracji weselnej, jej obecność podczas uroczystości zaślubin była obowiązkowa. Włączenie mowy epitalamijnej do libretta opery jest oznaką znajomości zarówno przez librecistę, jak i kompozytora zwyczajów stanu szlacheckiego, a także żywotności tej tradycji i rozpoznawalności dla szerokich kręgów odbiorców.

Równie rozpoznawalny jako przynależny do warstwy szlacheckiej był opisany wcześniej polonez, kojarzony od dłuższego czasu z dostojnym tańcem dworskim, o czym pisali już znani z Moniuszkowskiego kontekstu autorzy, Kurpiński czy Opieński¹⁷⁴. Jego przynależność do warstwy wysoko urodzonych znajdowała odbicie w hierarchii par biorących udział w tańcu. Inicjatorem poloneza był zawsze najstarszy urzędem, a także wiekiem szlachcic, gospodarz domu i biesiady. Za nim podążali niżej ustawieni na drabinie ról społecznych członkowie rodziny i goście. Taniec ten od czasów panowania Augusta III

¹⁷³ M. Trębska, *Zasady klasyfikacji mów weselnych*, [w:] Eadem, *Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Genologia, obrzęd, źródła*, Warszawa 2008, s. 11.

¹⁷⁴ Zob. K. Kurpiński, *O tańcu polskim*, [w:] „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 11, s. 41-42; H. Opieński, *La musique polonaise*, Paris 1918, s. 26; Idem, *Przyczynek do dziejów poloneza w Polsce w XVIII wieku*, [w:] „Kwartalnik Muzyczny” 1933, nr 17-18, s. 36-43.

i momentu, kiedy przybrał swą obecną nazwę należał do ścisłego kanonu dworskich zabaw towarzyskich, a ściśle uporządkowana hierarchia postępujących w tańcu par odzwierciedlała system zależności nie tylko społecznych, ale i politycznych¹⁷⁵.

W tradycji szlacheckiej mieszczą się również polowania¹⁷⁶, które bogato odmalowali twórcy w operach *Straszny dwór* i *Hrabina*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza pierwszy przykład, który w sposobie przedstawienia jest bardzo podobny do sceny opowiadania o łowach w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu*. W operze Moniuszki Skołuba kłóci się z towarzyszami o zabicie dzika, który to czyn stara się przypisać sobie. Scena ta stanowi analogię do powalenia niedźwiedzia w epopei Mickiewicza; odbija się w niej nierozstrzygalny i wciąż powracający spór Asesora z Rejentem o to, który z nich zabił zwierza, jak i o wyższość umiejętności myśliwskich należących do bohaterów psów (Kusego i Sokoła)¹⁷⁷.

Echa polowań znajdują swoje muzyczne reminiscencje w *Strasznym dworze*. Kłótni Skołoby towarzyszy akompaniament chóru śpiewającego dawną piosenkę myśliwską *Pojedziemy na łów*. W sferze wizualnej natomiast wyrazem obecnej w kulturze szlacheckiej tradycji polowań są pojawiające się w didaskaliach trofea myśliwskie wyeksponowane we wnętrzach¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Zob. K. Brodziński, *Wyjatek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, [w:] *Melitele. Noworocznik wydany przez Antoniego Edwarda Odyńca*, Warszawa 1829, s. 85-101.

¹⁷⁶ Zob. H. F. Radziwiłł, *Różne polowania które są u mnie*, [w:] *Idem, Rzeczy którymi najgodniejszego mogą zabawić gościa*, Warszawa 1999.

¹⁷⁷ Zob. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, księga IV: *Dyplomatyka i łowy*, Paryż 1834.

¹⁷⁸ Zob. St. Moniuszko, *Hrabina*, akt III, scena I.

Ostatnim elementem tradycji, który wpisuje się w przedstawiony świat szlachecki, jest kultywowanie dawnych zwyczajów, jak wróżby andrzejkowe czy kuligi. Lanie wosku zostało jednak przez twórców *Strasznego dworu* przeniesione na ostatni dzień roku. Wtedy to Hanna z Jadwigą i pozostałymi dziewczętami przebywającymi na dworze za pomocą wróżb starają się odpowiedzieć na pytanie o swą przyszłość. Komiczna scena lania wosku z udziałem Damazego ukazuje dawne zwyczaje jako sympatyczny element codziennego życia szlacheckiego. Nieścisłość kalendarzowa pojawia się też w przypadku kuligu w finale *Strasznego dworu*. Jak pisze Jędrzej Kitowicz, kuligi urządzano w Wielkim Poście, tu natomiast zwyczaj pojawia się w okresie noworocznym. Co ważne, opis Kitowicza precyzuje, jakie kręgi szlacheckie szczególnie chętnie brały udział w kuligach:

Niższej zaś fortuny szlachta wyprawiała kuligi, które były takowe: dwóch albo trzech sąsiadów zmówili się z sobą, zabrali z sobą żony, córki, synów (...), jechali do sąsiada najbliższego ani proszeni od niego (...). Tam go zaskoczywszy, rozkazywali sobie dawać jeść, pić, koniom i ludziom, bez wszelkiej ceremonii (...). Tak na kuligu (...) przestrajali się i przekształcali w różne figury: mężczyźni za Żydów, za Cyganów, za olejkarzów, za chłopów, za dziadów, niewiasty podobnie za Żydówki, za Cyganki, za wiejskie kobiety i dziewczki, udając mowę i gestami takie osoby, jakich postać na siebie brali¹⁷⁹.

Scena kuligu u Moniuszki potwierdza, że opery tego kompozytora odwołują się nie do najwyższych warstw społecznych a do szlachty zaściankowej, tej, która pełni rolę swoistego łącznika – z jednej strony bliższa jest ludowi, bo z nim żyje po sąsiedzku, z drugiej – wciąż należy do warstwy postrzeganej jako reprezentacja narodu. Nie poruszyli jednak tego problemu

¹⁷⁹ J. Kitowicz, *O zapustach i kuligach*, [w:] Idem, op. cit., s. 283-284.

autorzy tekstów dedykowanych Moniuszce. Widziano w kompozytorze przede wszystkim sympatyka chłopstwa, ignorowano jego szeroką znajomość tradycji szlacheckiej i jej dowartościowanie w dziełach.

Życie szlachty ukazane jest przede wszystkim w scenach domowych. Rodzina, relacje między domownikami, wnętrza pokoiów jadalnych i sypialni – to sceneria życia szlacheckiego, które można by podsumować słynnym Rejowskim „życiem człowieka poczciwego”. Powołując się znów na Kitowicza, stwierdzić można, że libreciści Moniuszki zawierali w swych tekstach najważniejsze elementy życia szlacheckiego: „Biała pleć szlacheckiej kondycji zabawiała się szyciem, haftowaniem na stębenku i krosienkach tudzież robieniem pończoch”¹⁸⁰. Tak ujęta tematyka szlachecka kontynuuje z powodzeniem linię interpretacyjną, zgodnie z którą wiejskie życie szlacheckiego jest sytuacją nieprzerwanej sielanki toczącej się w scenerii arkadyjskiej. Szlachcic na zagrodzie znaczy spokój i trwałość przeszłości, to strażnik tradycji, kwintesencja polskości.

Szlachta polska w *Hrabinie* została silnie skonstrastowana z miejską arystokracją. W porównaniu z przedstawicielami warszawskiej socjety szlachta reprezentowana przez Chorążego i jego wnuczkę, Bronię nie tylko wie, że powinna strzec polskości pod naporem napływowych mód francuskich, lecz także podświadomie odczuwa tę powinność. Arietta Broni jest takim właśnie szlacheckim *credo*, wyznaniem wiary w spokojne życie wiejskie:

Ach! dziaduniu – w blasku całym
I w przepychu świetnych sal,
Żal mi ciszy w dworku białym
W alkierzyku kwiatków żal!
Żal kościoła, na głos dzwonka,

¹⁸⁰ J. Kitowicz, *O zabawach domowych*, [w:] Idem, op. cit., s. 295.

Gdy się lud gromadzi tak,
Mogił dwojga, drzew i słonka
I dziadunia tutaj brak¹⁸¹.

Szlacheckie życie wiejskie zostało u Moniuszki pokazane w pełnej gamie odcieni emocjonalnych i obudowane całym arsenalem rekwizytów. Zabieg ten, kontynuujący oświeceniową konwencję podkreślania zasług stanu szlacheckiego, wzbogacony o romantyczną sielskość życia na wsi, wpisał twórczość tego kompozytora w szerszy krąg stereotypowego obrazu szlachty w sztuce. Pisał z lekkim przekąsem Zygmunt Mycielski:

(...) bo w Polsce wszystko dzieje się na wsi. Od czasu Kochanowskiego: »Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie«, »wsi spokojna, wsi wesoła«. Od pierwszych chwil naszej wielkiej historii, gdy poezja i cała nasza sztuka obracały się w kręgu – aby dalej od miasta, od spraw państwowych na dworze królewskim – niech tam się tym zajmują pisarze polityczni, jeżeli tacy się znajdują. Myśmy są poeci – niech na całym świecie wojna... »Stada igrają przy wodzie. A sam pasterz siedząc w chłodzie – Gra w piszczalkę proste pieśni: A Faunowie skaczą leśni«¹⁸².

Pisał to wprawdzie Mycielski o *Halce*, o zastępach szlachty kontuszonej maszerującej w dostojnym polonezie, ale w *Hrabinie* można się spotkać z porównywalnych rozmiarów apologią życia wiejskiego. Jeszcze bardziej wątek ten eksploatowany jest w *Strasznym dworze*, gdzie powrót „braci pancernych”, Stefana i Zbigniewa, jest zamianą miecza na lemiesz i przejściu w stan spoczynku równego z sielskim „wiecznym odpoczynkiem”.

Inny przypadek, mniej interesujący recenzentów Moniuszkowskich dzieł, a bardziej chyba samego kompozytora, to historyzm pojmowany

¹⁸¹ St. Moniuszko, *Hrabina*, akt I, scena VII.

¹⁸² Z. Mycielski, *Halka*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1975, nr 25, s. 8-9.

w kategoriach odwołania do pradziejów. U Moniuszki zainteresowanie czasami przedhistorycznymi realizuje się przede wszystkim w kantatach opartych na zaczerpniętych z mitologii słowiańskich tematach, w *Mildzie*, *Nijole* i *Krumine*. Sięgając do zbioru legend starolitevskich Jozefa Ignacego Kraszewskiego pt. *Witolorauda*, rozpoczął Moniuszko swój niedługi, acz owocny romans z mitologią. Zafascynowany podaniami o starożytnych bogach litewskich, postanowił napisać muzykę, czyniąc z tekstu Kraszewskiego podstawę kantaty o miłości bogini Mildy do przedstawiciela rodu ludzkiego, Romojisa. Powstała w kilka lat później (1852) kantata *Nijola* stanowiła kontynuację tego wątku mitologicznego. Sięgnął w niej Moniuszko do tekstu nieznanego dziś autora opartego na micie o bogini Krumine przekazanego, jak podaje Zdzisław Jachimecki, w *Dziejach starożytnych narodu litewskiego* Teodora Narbutta¹⁸³. Trzecim etapem fascynacji Moniuszki był projekt utworu *Krumine*, nieukończonej wielkiej kantaty, do której *Nijola* miała zaledwie stanowić wstęp.

Zainteresowanie Moniuszki przedhistorycznymi dziejami Litwy może wdzięcznie uzupełniać obraz kompozytora jako propagatora idei romantyzmu w muzyce polskiej. Sięgnięcie do epopei Kraszewskiego *Anafielas*, a w niej do części pierwszej pt. *Witolorauda*¹⁸⁴, luźno wprowadzie przetwarzającej wątki mitologiczne, za to realizującej pomysł kształtowania tożsamości na bazie ułamków podań ludowych, wpisuje się w propagowane przez Herdera podejście do historii. Rozpoczęte około 1847 roku prace nad *Mildą* były efektem głęboko

¹⁸³ Zob. T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. I, Wilno 1837, s. 63. Por. Z. Jachimecki, *Moniuszko*, op. cit., s. 210.

¹⁸⁴ Zob. T. Budrewicz, *Anafielas*, [w:] *Kultura Pogranicza Wschodniego. Zarys encyklopedyczny*, T. Budrewicz, T. Bujnicki, J. S. Ossowski (red.), Warszawa 2011, s. 24-25.

rozpalonej w Moniuszce ciekawości zamierzchłą przeszłością Litwy. I choć kompozycje jego przeszły bez większego echa w publikacjach poświęconych kompozytorowi (z wyjątkiem analitycznej pracy Jachimeckiego i wnikliwej monografii Rudzińskiego), to należy o nich wspomnieć z racji stosunku Moniuszki do przeszłości, o czym wielokrotnie mówią autorzy tekstów mu poświęconych.

Fascynacja mitycznym okresem Litwy znalazła odbicie nie tylko we wspomnianych wyżej kantatach, lecz także w opublikowanych głównie w *II Śpiewniku domowym* pieśniach żałobnych. Ten zwrot do podań i legend pokazuje, że Moniuszko był dzieckiem swych czasów. Nawiązujące do znanych z Mickiewiczowskich ballad wątków, wśród których na czoło wysuwa się temat romansów bóstwa z człowiekiem (Milda z Romojsem) czy odmieniany przez wszystkie mitologie motyw porwania z miłości (boginka Nijoła i Poklus, bóg rzek) realizują romantyczny postulat sięgania do najodleglejszej, przedhistorycznej przeszłości. Jak zresztą pisał o kantatach Moniuszki Franciszek Bylicki, w nich kompozytor najpełniej błysnął swym talentem, w nich też ujął, nawet lepiej niż w pieśniach czy operach, narodowość muzyki realizującą się w jej litewskim, lokalnym charakterze¹⁸⁵.

Wspólnota tematów dla wielu europejskich mitologii kazała zafascynowanemu Wagnerem Jachimeckiemu szukać u Moniuszki paraleli z *Pierścieniem Nibelunga*. I choć w warstwie muzycznej nie da się odnotować żadnych analogii, to podobieństwa tematyczne występują często. Jest to jednak nie kwestia fascynacji twórczością Wagnera, a wspólny dla wielu mitologii,

¹⁸⁵ Zob. F. Bylicki, *Stanisław Moniuszko. Widma, Sonety krymskie, Milda*, Kraków 1880, s. 11-12.

czy to greckiej, germańskiej, czy przetworzonej przez Kraszewskiego słowiańskiej¹⁸⁶ krąg tematyczny.

Pojęcie silnego związku istniejącego między starożytnymi wierzeniami a kulturą ludową było dla romantycznej koncepcji narodu jednym z kluczowych zagadnień. Przekonanie to lansowano i później, zwłaszcza w tezach socrealizmu eksponujących ideę pradowej autentyczności drzemiącej w repertuarze ludowym. Stąd wnioski Rudzińskiego o fascynacji Moniuszki archaicznymi podaniami litewskimi zrodzonej na fali zainteresowania lokalnym folklorem żmudzkiem¹⁸⁷. Nie można całkowicie zaprzeczyć, jakoby lokalne śpiewy i podania pozostały bez wpływu na Moniuszkę, a przede wszystkim, na jego poczucie związku z „krajem lat dziecińczych”. Pisał w liście do Kraszewskiego:

Treść więc litewska (niehistoryczna) najponętniejsza dla mnie¹⁸⁸.

Jednak oceny co do zgodności lokalnej treści z narodowym charakterem muzyki są już naddatkiem interpretacyjnym późniejszych autorów. Sam Moniuszko w tym samym liście zaznaczał:

Muzyka jakaś nowa, nie naśladownicza, snuła się łatwo, bez najmniejszego wyszukania, jak gdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu”¹⁸⁹.

Natomiast już w pierwszych recenzjach pojawiły się stwierdzenia w typie: „I któregoż serce Litwina nie zadrży na odgłos nuty domowej, co rozweselała dni młodości naszej?”¹⁹⁰, a przyjmując je za prawdę obiektywną,

¹⁸⁶ Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982.

¹⁸⁷ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. I, op. cit., s. 186-189.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 190.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 189.

¹⁹⁰ R. Podbereski, *Milda. Kantata mitologiczna. Muzyka Stanisława Moniuszki*, [w:] „Rocznik Literacki”, Wilno 1849, cyt. za: W. Rudziński, op. cit., s. 191.

wplata Rudziński w swój wywód frazy o litewskiej melodyce rozbrzmiewającej w *Mildzie* od początku do końca.

Co do podejścia Moniuszki do kwestii historyzmu, to wydaje się on większym romantykiem niż dostrzegali to badacze i krytycy. W apoteozie czasów przedhistorycznych, fascynacji, która trwała kilka lat¹⁹¹, wyraża się przyswojony przez Moniuszkę postulat romantyków sięgania do ludowych podań w poszukiwaniach pierwiastka narodowości. Wydaje się, że upraszczające podejście doktryny socrealistycznej przemodelowało nieco ten problem, sprowadzając go do obecności akcentów ludowych zaczerpniętych z pieśni i tańców chłopskich. Na tej płaszczyźnie właśnie alians Moniuszki z romantyzmem wydaje się najpełniejszy, pełen autentycznego przekonania i niekłamanej fascynacji, całkowicie przez późniejszych komentatorów przeoczonej, mimo że dostrzeżonej przez współczesnych kompozytorów. Pisał Adam Pług w płomiennym liście po premierze kantaty *Nijola*:

Stara pogańska Litwa umarła. Ty z miłością syna stanąłeś nad jej grobem – zaśpiewałeś. Z grobu przeszłości wychyliły się cienie z tęsknicą w sercu, ze łzą w oku – otoczyły Ciebie, a ty dalej śpiewasz pieśń umarłych. Ale ta pieśń zatłona ogniem nieśmiertelności – rozlewa strumienie życia, budzi serca współczesnych, poznano w niej tajemnicze ogniwo w więże [sic!] ojców z synami. Zapłakała Litwa przy archanielskim pienu mistrza, co z mogił iskrę życia rozniecił, obwieścił sny zmarłych przodków, jak skargę Litwie zanucił. Poeto zgasłych wieków! Dla Ciebie wieki przyszłe nieśmiertelności wieniec uplotą, a Litwa, Matka Twoja, łzami wdzięczności natchnienie Twe dalej żywić będzie, – łązy współczucia – najwyższą Wajdeloty nagrodą. Cześć Tobie, nasz drogi Stachu¹⁹².

¹⁹¹ Świadczą o tym dwie kantaty, jedna uwertura i szereg pieśni, a także powrót do *Mildy* w momencie komponowania opery *Paria*, w której pierwszy chór zaczerpnięty został właśnie z tej wczesnej kompozycji – przyp. AT.

¹⁹² List Adama Pługa do Stanisława Moniuszki z 8 kwietnia 1851, cyt. [za:]

Zainteresowanie odległą przeszłością sprowadzono do ciekawości przejawianej wobec repertuaru taneczno-pieśniowego, pozostawiwszy na boku kontekst filozofii narodu lansowany przez głównych myślicieli romantyzmu. Idee odrębności kulturowej Litwinów często znajdowały wyraz w postawach antylatynistycznych, którym na Litwie początek dała działalność Zoriana Dołęgi Chodakowskiego¹⁹³. Zwrócony ku mitycznej przeszłości nurt poszukiwań źródeł tożsamości zaowocował na tych terenach szczególną nobilitacją litewskiej mitologii i tego, co wymykało się poza ustalone reguły współżycia społecznego. Docenianie inności, odmienności, wreszcie osobliwości i magii miało w mniemaniu Chodakowskiego świadczyć o różnicach pomiędzy Litwinami i Polakami¹⁹⁴. Zapisane w pracy *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* tezy stały się lekturą obowiązkową dla romantyków polskich. Wiele z koncepcji Chodakowskiego zaczerpnął Mickiewicz, stawiając w swych dziełach na pierwiastek ponadnaturalny. Widoczna w twórczości Moniuszki fascynacja odrębnością kulturową Litwy¹⁹⁵ świadczy o recepcji popularnych w swoim

W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. I, op. cit., s. 233.

¹⁹³ Zob. E. Dembowski, *Zorian Dołęga Chodakowski czyli (właściwie) Adam Czarnocki. Wspomnienie*, [w:] Idem, *Pisma*, A. Śladkowska, M. Żmigrodzka (red.), t. II, Warszawa 1955.

¹⁹⁴ Zob. T. Venclova, *Miasto w Europie: narodowości Wilna*, [w:] Idem, *Opisać Wilno*, A. Kuzborska (przeł.), Warszawa 2006, s. 7-23.

¹⁹⁵ Dążenie do różnicowania Litwy od Korony sięga korzeniami do XV wieku. Kolejne unie polityczne coraz bardziej ograniczały niezależność Litwinów, czemu starali się oni przeciwstawić kultywowaniem dawnej kultury. Zob. J. Bardach, *Związek Polski z Litwą*, [w:] *Polska w epoce odrodzenia: państwo, społeczeństwo, kultura*, A. Wyczański (red.), Warszawa 1986; A. Brückner, *Starożytna Litwa. Ludy i Bogi. Szkice historyczne i mitologiczne*, Warszawa 1904; M. Litwinowicz-Drożdziel, *O starożytnościach litewskich. Mitologizacja historii w XIX-wiecznym piśmiennictwie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Kraków 2008.

czasie postaw, a fakt, że zainteresowania te trwały u niego wiele lat, stanowi dowód na głębszą refleksję nad Słowiańszczyzną jako wspólnotą kulturową.

Patriotyzm

Wśród oper, do których odwołują się badacze i krytycy, pisząc o postawie patriotycznej Moniuszki, wymienić należy przede wszystkim *Straszny dwór* i *Hrabinę*. Oprócz nich trzeba też przyjrzeć się pieśniom, gdyż, jeśli podążać drogą wyznaczoną przez recenzentów i badaczy, traktował Moniuszko *Śpiewniki* jako swoistą szkołę patriotyzmu, pragnąc przy pomocy utworów opowiadających o chwalebnych czynach krzewić w Polakach ducha narodowego.

Ciekawym przypadkiem jest w całym dorobku tego kompozytora *Hrabina*, opera będącą przykładem „pisarstwa politycznego” Moniuszki. Zestawienie towarzystwa z Pałacu pod Błachą z polską szlachtą jest wyraźnym głosem sprzeciwu wobec kosmopolityzmu i wszelkich napływowych mód, którym polskie kręgi szlacheckie i arystokratyczne dały się w swoim czasie uwieść. Postaci Hrabiny czy pani de Vauban, a także sfrancuziałego Dzidziego czy choćby tylko czasowo zamroczonych zagranicznym stylem Podczaszyca i Kazimierza wyraźnie przypominają przywary polskiej arystokracji. Ostoja polskości pozostaje idylliczna wieś. To społeczność miejska podatna jest na nowe trendy, „wieś spokojna” daje możliwość trzeźwej oceny sytuacji, tam odnaleźć można równowagę psychiczną i fizyczną. Dziwi się przyjezdny ze wsi Choraży swemu rówieśnikowi, Podczaszycowi, który choć bez przekonania, dał się jednak wciągnąć w romans z francuszczyzną:

CHORAŻY: Na mnie się tam nie zmieniło,
Lecz na waści diable zmiany.
Jakiś spięty, podkasany.

DZIDZI: Wuj nakłania się do mody.
PODCZASZYC: Nieco kłaniam się do mody!
CHORAŻY: Ej! Staremu do wygody
Nie do mody, panie młody!¹⁹⁶

Tym bardziej cieszy Chorążego zmiana, jaką przechodzi jego sąsiad, ostatecznie powracając do szlacheckich tradycji. Co ciekawe fragment ten znajduje się w librecie opery przygotowanego do użytku Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, który jednak w wydany w 1860 roku drukowanym tekście, jak i w żadnej z przeanalizowanych przeze mnie wersji partytury i wyciągów fortepianowych *Hrabiny* się nie znalazł. W tym materiale akt III rozpoczyna się rozmową Podczaszyca z Chorążym, którą komentuje na koniec Bogusławski. Warto przytoczyć tu cały ten fragment o nieznanej proveniencji:

PODCZASZYC: Przed paru laty, gdym zbiegł z Warszawy
Po awanturze tej u hrabiny,
Na wsi musiałem, panie łaskawy,
Przed braci szlachty ukryć się kpiny,
Czekając zanim odrosną włosy
I te co widzisz sute wąsiska.
Przestałem nosić się jak młokosy,
Już gorset mego brzucha nie ściska,
Amory mi ze łba wywietrzały
I parlefranse nie psują mowy –
Owom ozdrowion, odmłodzon cały,
Żyć pro publico bono gotowy!

¹⁹⁶ St. Moniuszko, *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierza Wolskiego*, akt I, scena IV, Warszawa 1860, s. 13, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24313.

CHORAŻY: Dobrze waść zrobił, bo idą czasy,
Co nas do czynu wezwą mospanie...

BOGUSŁAWSKI: Ilekroć słucham takiej gawędy
O ziomków naszych doli, niedoli,
Którzy za wolność biją się wszędy,
Gdzie los przyjazny walczyć pozwoli,
W nagrodę za to – jakże inaczej? –
Wędrując potem borem i lasem,
Do zgonu żywot wiodąc tułaczy,
W nędznych łachmanach mrąc głodu czasem –
Ilekroć takie powieści słyszę,
Łza z pod powieki, mospanie, spływa
I klnę wiek stary, klnę wiejską ciszę,
Kiedy nas miła Ojczyzna wzywa...¹⁹⁷

Przyglądając się bliżej temu tekstowi, należy stwierdzić, że dodane i zmienione w nim partie sugerują zamiar wzbogacenia opery o tematykę patriotyczną. W ostatnich słowach Podczaszyca wyraża się istotny składnik szlacheckich wartości, który, będąc pochodną etosu rycerskiego¹⁹⁸, opiera się na silnym poczuciu miłości do ojczyzny i potrzebie jej służenia. Stąd wpisany w kodeks zachowań rys patriotyczny, którego szukano w twórczości Moniuszki. Nie udało się jednak ustalić, czy omawiany fragment pochodzi od Włodzimierza Wolskiego (librecisty), czy został uzgodniony z kompozytorem, czy w ogóle

¹⁹⁷ St. Moniuszko, *Hrabina*, akt III, scena I, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Biblioteka Muzyczna, sygn. 271 [3]. Na tekście widnieje odnośnik do oryginału, z którego tekst miał być zaczerpnięty: St. Moniuszko, *Hrabina*, Gebethner i Spółka, Warszawa 1860. Po konfrontacji obu materiałów (oryginał libretta znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24313) stwierdzić należy, że informacja ta okazuje się nieprawdziwa. W tym wydaniu libretta tekst taki nie występuje.

¹⁹⁸ Zob. R. W. Southern, *Kształtowanie średniowiecza*, H. Pręczkowska (tłum.), Warszawa 1970, s. 131-137.

powstał za życia obu twórców i czy kiedykolwiek był w takiej postaci wykonany na scenie.

Hrabina jest kontynuacją dramatu oświeceniowego zarówno w formie (obecność części śpiewanych i mówionych), jak i treści. Palący problem zdrady ideałów przez najwyższe warstwy poruszali pisarze wieku światła z Ignacym Krasickim na czele i jego słynną satyrą *Żona modna* czy *Powrotem posła* Juliana Ursyna Niemcewicza¹⁹⁹. O konieczności nawrotu do polskości i zajęcia się służbą „pro publico bono” pisali najwięksi przedstawiciele polskiego racjonalizmu: Frycz Modrzewski, Skarga, Naruszewicz. „Takie będą Rzeczypospolite, jakie ich młodzieży chowanie”, *O poprawie Rzeczypospolitej* – to teksty, cytaty i frazy powracające w końcówce XVIII wieku. Kilkadziesiąt lat później, w dniu premiery *Hrabiny*, tematy te były *de facto* powrotem zakończonej dyskusji. Tematyka dzieła była z jednej strony anachroniczna, z drugiej – sam wybór libretta wiązał się z dużym ryzykiem towarzyskim. Z uwagi na znajomość z reprezentantką polskiej arystokracji, Marią Kalergis, dzięki której wiele przedsięwzięć udało się Moniuszce zrealizować²⁰⁰, otwarta

¹⁹⁹ *Powrót posła* Niemcewicza wystawiano ponoć w teatrzyku domowym Moniuszków, na którym kształcić miał swój zmysł dramatyczny przyszły kompozytor *Halki*. Zob. B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko. Dziedzictwo, życiorys i muzyka. Zarys biograficzny*, Petersburg 1900, s. 56.

²⁰⁰ Zob. S. Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa 1963. Wymowę tekstu łagodzić może przynależność samego Moniuszki do szlachty herbowej (h. Krzywda) i rodzinne koneksje ze znaczącymi rodami szlacheckimi, m.in. z Rzewuskimi (stryj Aleksander ożenił się z siostrą Henryka Rzewuskiego, Aliną Aleksandrą Beydo-Rzewuską, której rodzonymi siostrami były Karolina Sobańska i Ewelina Hańska-Balzac). Córka Aleksandra, Paulina, weszła przez małżeństwo do rodziny Wańkowiczów. Zob. <http://www.sejm-wielki.pl/b/dw.16263> (wejście: 16.05.2012); *Wywód szlacheństwa rodziny Moniuszków herbu Krzywda*, CAH Petersburg, f. 1343, op. 25, 1832 r., nr 5598, k. 106-108v, [w:] J. Maroszek, R. W. Bednarek, *Stanisław Moniuszko i jego podlaski rodowód*, Białystok 2010, s. 64-69, 90.

krytyka dobroczyńców stawia kompozytora w nowym świetle. Przykładem może być wpleciona w tekst libretta *Piosnka Chorążego* („Pomnę, ojciec waścin gadał...”), w której w materiałach warszawskiego Teatru Wielkiego znów pojawia się bardzo znaczący pod tym względem fragment. Do oryginalnej, trzyzwrotkowej pieśni, brzmiącej:

Pomnę – ojciec waścin gadał:
Jeśli w sercu co zakole,
Lub kto sęka w głowę zadał,
Troski w domu, ruszaj w pole!

Gdy zagrają ci ogary,
A za zwierzem człek się zziaje,
Diabli wezmą jak przez czary,
Wszystkie babskie te ambaje!

Radzęć więc, gdy w sercu kole,
Siądź do sanek, albo bryki,
Pyszne teraz u nas pole,
Jakie wilki, co za dziki!²⁰¹

dodana została czwarta zwrotka o następującej treści:

Słuchaj, płyną do nas wieści,
Biją nasi w tarabany,
Pora rzucić świat niewieści,
Wzywa kraj, kochany!
Ruszaj Bracie, ruszaj w pole!²⁰²

²⁰¹ St. Moniuszko, *Hrabina*, akt I, scena VIII, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Mf. 24313, s. 25.

²⁰² St. Moniuszko, *Hrabina*, akt I, scena VIII, Teatr Wielki – Opera Narodowa, sygn. 271 [3].

W tym przypadku istnieje dowód na sceniczne zastosowanie tego tekstu. W inscenizacji *Hrabiny* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (premiera: 1 marca 1987) *Piosnka Chorążego* wykonana została w wersji trzyzwrotkowej, w układzie: dwie pierwsze strofy zgodnie z oryginałem, a zamiast oryginalnej trzeciej – owa zapisana nieznana ręką²⁰³. Oświeceniowa wymowa dzieła podnosząca zalety zaangażowania społecznego wyraźnie wzbogacona jest w takiej wersji romantycznym ujęciem patriotyzmu jako gotowości do zbrojnego służenia ojczyźnie. Etos szlachecki stapia się tu z rycerskim, o czym świadczą powracające w muzyce *Hrabiny* sygnały trąb:



(Stanisław Moniuszko, *Hrabina*, akt III, scena I)

Wprawdzie następują tuż po nich słowa piosenki myśliwskiej *Pojedziemy na łów*, to jednak w inny sposób zostaną odczytane, jeśli faktycznie tuż przed tym fragmentem zabrzmiałby przytoczony wyżej nieznanego pochodzenia tekst Chorążego: „idą czasy,/Co nas do czynu wezwą mospanie...”²⁰⁴.

Nieznaną wersję tekstu *Hrabiny*, jeśli potwierdziłoby się jej autorstwo jako tekstu Włodzimierza Wolskiego, stanowiłaby istotny argument w dyskusji o patriotyzmie twórców opery, tworząc dwugłos z równie zawołanym i problematycznym pod tym względem *Strasznym dworem*.

²⁰³ Zob. materiały archiwalne Biblioteki Muzycznej w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie (VHS, DVD).

²⁰⁴ Ibidem, akt III, scena I.

Nie tylko postawa Stefana i Zbigniewa rezygnujących z małżeństwa na rzecz gotowości do zbrojnego służenia ojczyźnie, lecz także przekonania Miecznika zbieżne są z wizją patriotyzmu lansowaną w duchu romantycznym. W treść arii Miecznika „*Kto z mych dziewczek serce której...*” wpisał Włodzimierz Wolski listę cnót prawdziwego szlachcica:

Musi cnót posiadać wiele,
Kochać Boga, kochać lud,
Tęgo krzesać w karabelę,
Grzmieć z gwintówki gdyby z nut!²⁰⁵.

Te i inne fragmenty nie przeszły jednak pozytywnej weryfikacji cenzury i cała opera, jak piszą recenzenci, została z racji swej wymowy patriotycznej zdjęta z afisza zaledwie po trzech przedstawieniach. W późniejszej wersji, dostosowanej do wymagań cenzorów ton patriotyczny został nieco zmieniony. W miejsce powyższych słów pojawił się tekst:

Musi cnót posiadać wiele,
Kochać Boga, kochać lud,
Znać żywota święte cele,
Umieć znosić pracy trud²⁰⁶.

Wiele znalazło się w *Strasznym dworze* zmienionych fragmentów tekstu, w których autorzy późniejszych analiz zgodnie widzą jednoznaczność

²⁰⁵ J. Chęciński, *Straszny dwór. Opera w 4ech aktach. Libretto*, akt II, scena III, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 4576. Do tekstu dołączony jest list sekretarza i skarbnika Sekcji im. Moniuszki, w którym przekazuje on do biblioteki WTM zakupiony 27.11.1917 roku od pani Przeremblowej egzemplarz oryginalnego tekstu libretta autorstwa Chęcińskiego.

²⁰⁶ St. Moniuszko, *Straszny dwór* akt II, scena III, Warszawa 1865; Por. J. Prosnak, *Tabela porównawcza*, [w:] St. Moniuszko, *Straszny dwór*, książka programowa, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 20 listopada 1965, strony nienumerowane.

patriotycznego przekazu, który musiał zostać zmodyfikowany, by sprostać wymogom urzędowym. W tekście umieszczonym w programie do opery wystawianej na otwarcie nowego budynku Teatru Wielkiego w Warszawie (1965) Jan Prosnak pisze o podwójnej redakcji tekstu libretta, który na scenie funkcjonował w wersji ocenzurowanej, a w powszechnym odbiorze znany był w postaci niepoddanej ingerencjom cenzorów. Prosnak dokonał też zestawienia tekstów poszczególnych wersji, podkreślając wprowadzone do oryginału zmiany komentarzem: „teksty z egzemplarza cenzurowanego wyraźnie pod względem patriotycznym i aktualności politycznej odbarwione”²⁰⁷.

Wiele jest racji w pismach Prosnaka, Rudzińskiego i wcześniejszych autorów, z których każdy pisze o zdjęciu opery z afisza z uwagi na jej patriotyczną wymowę. Przytaczając kilka przykładów, warto wskazać na ciąg dalszy arii Miecznika, która w oryginale brzmi:

Mieć w miłości kraj ojczysty,
Być odważnym jako lew,
Dla swej ziemi macierzystej
Na skinienie oddać krew!

Wersja zmieniona natomiast zawiera następujące wersy:

Dotrzymywać słowa wiernie,
Strzec płochości, strzec się zrad;
Czy przez kwiaty, czy przez ciernie,
Prostą drogą biec w świat.

W innych miejscach bardziej patriotyczny wymiar miały słowa „do karabeli zaprawiać dłoń”, z racji czego zamienione zostały na: „do męskich

²⁰⁷ Ibidem.

zabaw zaprawiać dłoń”²⁰⁸. W arii Hanny z IV aktu („Do grobu trwać w bezzennym stanie...”)²⁰⁹ w miejsce fragmentu:

Gdy z woli nieba
Ofiary trzeba,
Tu narzeczona
Trwogę pokona,
Nad ślubne gody,
Rycerzu młody,
Sama ci wskaże
Świetsze ołtarze!²⁰⁹

słyszemy tekst:

Oddać mu duszę,
Być jego żoną,
Dzielić z nim smutny
Czy błogi los;
O, moich marzeń
Świetna korono!
Ciebież mi wróży
Tajemny głos?²¹⁰

Zamieszanie spowodowane obowiązującymi do 1874 roku²¹¹ ingerencjami cenzury nasuwa pytanie o jeszcze inne wersje newralgicznych fragmentów dzieła. Ocenzuowany tekst libretta we wspomnianej arii Hanny przytoczoną przez Prosnaka wersję traktuje jako wariant sceny,

²⁰⁸ St. Moniuszko, *Straszny dwór*, libretto, akt I, scena IV, Warszawa 1865, s. 12.

²⁰⁹ J. Chęciński, *Straszny dwór. Opera w 4ech aktach. Libretto*, op. cit., akt IV, scena I, Mf. 4576.

²¹⁰ St. Moniuszko, *Straszny dwór*, Warszawa 1865, akt IV, scena I.

²¹¹ Zob. J. Grubowski, „*Straszny dwór*” na scenie warszawskiej w latach 1865-1965, [w:] „Ruch Muzyczny” 1965, nr 24, s. 15-16.

zaś zamieszczony tam tekst oryginalny różni się całkowicie od tego, który pojawia się w zestawieniu²¹².

Niezależnie od zmian wprowadzanych do libretta w różnych okresach i nie do końca ustalonej redakcji partytury²¹³ *Straszny dwór* zgodnie uznaje się za wykładnię patriotyzmu. Co więcej, wymowa tej i innych oper rzutuje na odbiór całości dorobku artystycznego Moniuszki. O *Śpiewnikach domowych* piszą badacze jako o szkole uczuć patriotycznych²¹⁴, choć w zestawie ponad stu pieśni z sześciu zeszytów antologii trudno szukać kompozycji o tak jednoznacznym profilu wychowawczym. Pojawiają się wątki gotowości do wyjazdu na wojnę, odwagi i chęci czynnego uczestnictwa w walkach, ale dominujące w nich motywacje osobiste osłabiają wymowę całości.

Z tekstów publikowanych po premierze *Strasznego dworu* wynika, że związanie opery z przesłaniem patriotycznym nastąpiło później. Po trzech pierwszych i jedyńych przedstawieniach w 1865 roku zwracano uwagę na komizm treści, na nawiązanie poprzez wątek obietnicy bezżeństwa do *Ślubów panińskich* Aleksandra Fredry. Reakcja ta mogła być podyktowana groźbą represji. W jakiś czas potem zaczęto włączać w orbitę wpływów także

²¹² St. Moniuszko, *Straszny dwór*, libretto, op. cit., s. 82-86. Szeroko o zmianach wprowadzanych na przestrzeni lat do partytury pisze Erwin Nowaczyk. Zob. E. Nowaczyk, *Niezwykłe dzieje partytury „Strasznego dworu”*. Na marginesie prac nad wydaniem źródłowym, [w:] „Ruch Muzyczny” 1984, nr 15, s. 3-8.

²¹³ Ubolewał m.in. Karol Stromenger nad tym, że jedną z przeszkód do wystawiania *Strasznego dworu* za granicą był brak jednolitej partytury i utarta w Polsce praktyka grania z rękopiśmiennych urywków. Zob. K. Stromenger, *Przegląd muzyczny* [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 11, s. 178. Plany odnośnie do wydania partytury operowej dojrzały do realizacji w 1936 roku. Zob. Autor anonimowy, *Kronika muzyczna*, [w:] „Kultura” 1936, nr 2, s. 5 oraz nr 15, s. 4.

²¹⁴ Zob. B. M. Jankowski, *Arcydzieło pieśni*, [w:] „Trybuna Ludu” 1979, nr 101, s. 6.

Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, a samego Moniuszkę – utożsamiać z bohaterami jego dzieł. Mimo najlepszych chęci profilowanie wizerunku kompozytora napotykało wiele trudności, a szkicowana kłamra Polaka-patrioty uporczywie nie dawała się domknąć. W dużym stopniu przeszkadzały autorom elementy komiczne opery, uważano, że dzieła profetyczne winny być poważne, natchnione i smutne. Pasowały wprawdzie składniki tradycji szlacheckiej, które chwalono za podkreślanie polskości, za celne uważano też literackie ujęcie warstwy szlacheckiej (humor, morał i gawęda)²¹⁵. Wielu jednak nie mogło zgodzić się z komizmem przedstawienia, czemu dawali wyraz w wypowiedziach ogłaszanych w prasie:

Kto zaś pragnie się dowiedzieć, jaki był stosunek Moniuszki do właścicieli Straszego dworu niech sięgnie do komentarza zawartego w *Halce*, pierwszym polskim dramacie muzycznym o społecznej treści i klasowym konflikcie²¹⁶.

lub

Dzieło to jest wspaniałym portretem polskiego szlachcica w różnych okolicznościach jego życia. Ale równocześnie opera ta jest ostrą satyrą na bezmyślny tradycjonalizm kultywowany w szlacheckich dworach²¹⁷.

A zatem afirmacja spokojnego życia szlacheckiego, w którym dużą rolę odgrywa chlubna przeszłość, wraz z upływem czasu staje się coraz mniejszym powodem do dumy i nazywania Moniuszki twórcą narodowym. Tezy socrealizmu sprzyjały akcentowaniu w twórczości Moniuszki wyłącznie elementów ideologii chłopskiej i gotowości do walki za ojczyznę. Przykładem

²¹⁵ Zob. P. L., *Z życia muzycznego*, [w:] „Bluszcz” 1936, nr 43, s. 16.

²¹⁶ R. Szydlowski, *W służbie narodowej sztuki*, [w:] „Trybuna Ludu” 1965, nr 325, s. 8.

²¹⁷ B. M. Jankowski, *Moniuszko w operze i pieśni*, [w:] „Trybuna Ludu” 1980, nr 306, s. 5.

rysującego się konfliktu w ocenie twórczości Moniuszki był spór, jaki toczył się w środowisku recenzentów po premierze *Strasznego dworu* w 1963 roku w Operze Warszawskiej. Premiera miała miejsce 20 czerwca, reżyserował Aleksander Bardini, a nad kształtem muzycznym czuwał ówczesny dyrektor artystyczny i pierwszy dyrygent tej sceny, Bohdan Wodiczko. Punktem spornym w dyskusji nad inscenizacją stało się podejście współczesnych artystów do patriotyzmu u Moniuszki. Przez jedną frakcję krytyków postrzegane ono było jako sprzeniewierzenie się idei dzieła i osobistym przekonaniom kompozytora w nim wyrażonym, przez innych (zwolenników Bardiniego) widziane było jako próba redefinicji kategorii narodowości w operze.

Głosy dezaprobaty koncentrowały się na sposobie przedstawienia warstwy szlacheckiej, a w zasadzie jej braku, bo, jak podają źródła, twórcy skupili się przede wszystkim na wydobyciu komizmu z dzieła Moniuszki. Dla zwolenników inscenizacji historycznych było to o tyle nietaktowne, że zatraciło walor edukacyjny dzieła²¹⁸, a także zwróciło się jakoby przeciw intencji samego Moniuszki, który miał traktować *Strasznego dwór* jako kontrapunkt do *Pana Tadeusza*. Pisali orędownicy sprawy polskiej:

(...) w operowej twórczości Moniuszki niemałą rolę odegrał mickiewiczowski *Pan Tadeusz*. (...) *Pana Tadeusza* tworzył Mickiewicz z myślą o balsamie na rany narodowe po klęsce powstania listopadowego; podobną rolę pełnić miał *Strasznego dwór* po powstaniu styczniowym. Było to świadome twórcze założenie Moniuszki, zgodne z jego patriotyczną postawą i poczuciem swej misji wobec społeczeństwa²¹⁹.

²¹⁸ Zob. I. F., *Po warszawskim „Strasznym dworze”*, [w:] „Kultura” 1963, nr 7, s. 6.

²¹⁹ J. Kański, *Jeszcze o „Strasznym dworze”. Czyżby opera buffo?*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1963, nr 19, s. 16-17.

Głosy formułowane w obronie dotychczasowych inscenizacji akcentowały powagę przedstawienia historycznego, nie chcąc jak gdyby dopuścić do głosu argumentów, że *Straszny dwór* jest w istocie operą komiczną. W tym samym tekście Józef Kański pisał, że to dzieło liryczne z elementami historycznej *grand opera*, a dążenie do wyłuskania z niej elementów czysto komediowych jest policzkiem wymierzonym Moniuszce jako wieszczowi. Tego ostatniego postulatu nie wyrażają autorzy tak otwarcie, jednak odwołania do Mickiewicza i jego epopei czy wielkiej przeszłości szlacheckiej wydają się mieć na względzie ten cel. Piszą, że opera ta związana jest nierozdzielnie z czasami, w których powstała, nie zawiera żadnych treści uniwersalnych, które można by opowiedzieć w kostiumie z innej epoki czy w ogóle ów kostium porzuciwszy. Jak pisał Kański, „przede wszystkim jest to dzieło w swym charakterze głęboko narodowe, przesycone szlachetnym patriotyzmem i przypominające piękne ojczyste tradycje”²²⁰. Dlatego krytycy tej frakcji nie akceptują odrzucenia kontusza, nawet jeśli twórcy mieli dobre intencje, którym być może, przyświecał cel wydobywania z opery jej dotąd mało zauważanych cech²²¹. Nie godzą się na przedstawienie *Strasznego dworu* „na wesoło”, argumentując, że w ujęciu Bardiniego dominuje wykrzywiająca szacowną przeszłość groteska, która obraca w niwecz szlachetne cele przyświecające twórcom pragnącym pokrzepić serca po zawierusze 1863 roku.

Oponenci tego podejścia do opery stawiali na nowatorski styl inscenizacji i wskazywali na zerwanie z utrwaloną tradycją złych, sztampowych, czytankowych wykonan²²². Jerzy Waldorff, od którego recenzji w radiu

²²⁰ J. Kański, *Straszny „Straszny dwór”...*, [w:] „Trybuna Ludu” 1963, nr 172, s. 6.

²²¹ Zob. S. Żelechowski, *Resztówka ze „Strasznego dworu”*, [w:] „Kierunki” 1963, nr 30, s. 6-7.

²²² Zob. B. Pociąg, *Rewelacje Moniuszkowskie w warszawskim Teatrze Wielkim*,

i publikacji na łamach „Świata” (1963 nr 29) rozpoczęła się cała dyskusja, w tekście opublikowanym prawie dziesięć lat po kontrowersyjnej premierze *Strasznego dworu* przyznawał wprawdzie rację Witoldowi Rudzińskiemu, jednak podkreślał, że partytura dzieła była gotowa, według dostępnych źródeł, jeszcze przed wybuchem Powstania Styczniowego²²³. Dziś można więc odpowiedzieć, że intencja kompozytora i librecisty mogła być zatem niekoniecznie w pełni zgodna z tą, jaką bez żadnych wątpliwości wyrażają obrońcy historii traktowanej jako narzędzie pokrzepiania ducha w narodzie. Jedynym, który otwarcie wypowiedział się przeciw tradycji łączenia *Strasznego dworu* z Powstaniem Styczniowym był Andrzej Spóz:

Fakt wcześniejszego, niż zwykle się sądzić, ukończenia najwybitniejszego dzieła scenicznego Moniuszki nie podważa powszechnie uznanego poglądu, że kompozytor operą tą pragnął podtrzymać ducha polskości w ciemionym narodzie. Różnica polega jedynie na tym, iż inspiracją dla kompozytora nie było powstanie styczniowe, lecz ogólna atmosfera życia politycznego na początku lat sześćdziesiątych oraz wypadki polityczne w Warszawie, poprzedzające wybuch powstania²²⁴.

[w:] „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 29, s. 4; T. Kaczyński, *Moniuszko nieznany*, [w:] „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 37, s. 8.

²²³ Zob. J. Waldorff, „*Straszny dwór*” lubo *affektów tumult*, [w:] „Polityka” 1972, nr 28, s. 6. Kolejną dyskusję o dacie powstania *Strasznego dworu* zainicjowały artykuły Tomasza Gablenza, które ukazały się po odkryciu przez niego instrumentacji tej opery dokonanej przez jego ojca, Jerzego Gablenza, w 1919 roku oraz wiadomość o odnalezieniu w Pruszkowie nieznanego rękopisu partytury. Zob. J. Waldorff, *Moniuszko czyli tajemnica Pruszkowa*, [w:] „Polityka” 1973, nr 50, s. 9; T. Gablenz, „*Straszny dwór*” w *instrumentacji Jerzego Gablenza*, [w:] „Życie Literackie” 1983, nr 33, s. 11. Wiele dowodów na ustalenie konkretnej daty dostarczyli w naukowych tekstach Andrzej Spóz i Erwin Nowaczyk. Zob. A. Spóz, *O dacie powstania „Strasznego dworu”*, [w:] *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, I. Poniatowska (red.), Kraków 1984, s. 339-346; E. Nowaczyk, *Niezwykłe dzieje partytury „Strasznego dworu”*, op. cit.

²²⁴ A. Spóz, op. cit., s. 346.

Akcenty patriotyczne wyrugowane przez cenzurę z tekstu libretta tej opery stały się jednak przydatnym argumentem dla całej późniejszej recepcji Moniuszki jako wieszcz-patrioty. W piśmiennictwie starano się ukazywać patriotyczną wymowę innych dzieł, nawet jeśli trudno było znaleźć ku temu rzeczywiste podstawy. Błędem byłoby oczywiście całkowite zakwestionowanie patriotycznych uczuć u Moniuszki, są one obecne przede wszystkim w *Strasznym dworze*, jednak chyba zbyt daleko idąca wydaje się teza o podporządkowaniu tej idei całej jego twórczości kompozytorskiej.

Religia

Z wizją Moniuszki jako wieszcz związany jest ściśle problem religii, w obrębie którego autorzy tekstów wyróżniają kilka różnych wątków. Chodzi tu o religijność samego Moniuszki, która odbiła się szerokim echem w pracach mu poświęconych, jego stosunek do wiary katolickiej i jej transpozycja na grunt twórczości pieśniowej, operowej i kantatowej, a także nurt twórczości religijnej, głównie chóralnej i instrumentalnej²²⁵.

Religijność spotykana jest w dziele Moniuszkowskim powszechnie, zarówno wśród bohaterów chłopskich, jak i szlachty. Rozmodlony lud występuje już w operze *Halka*, w której zbiorowa scena przy wiejskim kościółku stanowi swoistą wykładnię wyobrażenia dziewiętnastowiecznych twórców o warstwie chłopskiej. W ich oczach religia przynależy

²²⁵ Zob. M. Chrenkoff, *Pieśni religijne Stanisława Moniuszki – od łacińskiego psalmu do patriotycznej modlitwy*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, K. Turek, B. Mika (red.), Katowice 2008, s. 86-104.

przede wszystkim do świata ludu, przez reprezentantów wyższych klas społecznych traktowana jest natomiast w sposób o wiele bardziej fasadowy. Religijny szlachcic musi dopełnić obowiązkowych rytuałów – wziąć ślub kościelny, przed którym powinno odbyć się błogosławieństwo z ucałowaniem krzyża. Lud jest w operach Moniuszki środowiskiem przyjaznym religii chrześcijańskiej: w Bogu pokłada nadzieję, do niego zwraca się w kłopotach, czynnie uczestniczy w nabożeństwach.

W akcie IV w przedostatniej scenie umieścili twórcy *Halki* dwie modlitwy w kościele wykonywane chórem przez zebrany lud wiejski:

Ojcze z niebios, Boże Panie!
Tu na ziemię ześlij nam
Twoje święte zmiłowanie!
Ojcze z niebios, Boże, Panie!²²⁶

oraz

Boże mocny, Święty Boże,
Nad Twym ludem zlituj się!
Wszakże dłoń Twa wszystko może,
Boże mocny, Święty Boże!
Ach! Przez Syna twego męki:
Naszej biedzie ulżyć chciej!
Łzom pofolguj, ukój jęki,
Boże wielki, litość miej!²²⁷

O doprecyzowanie charakteru sceny zadbał Moniuszko, sięgając po czytelny środek muzyczny, jakim jest wprowadzenie do obsady

²²⁶ St. Moniuszko, *Halka*, akt IV, scena VIII.

²²⁷ Ibidem.

The musical score is divided into two main sections: **Largo** and **Moderato**.

Largo Section:

- Organo:** The organ part begins with a series of sustained chords in the right hand and single notes in the left hand, marked with a fermata.
- Chorus:** The chorus enters with the text "(Organo w kościele) (Organo nella chiesa)" and "bez podatu senza pedale".

Moderato Section:

- Soloists:** The soloists enter with the text "(Organo chóru, w kościele) (Organo dal coro, nella chiesa)". They sing the Kyrie eleison in Latin: "Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison".
- Chorus:** The chorus joins in with the same text: "Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison".

The score is written for a large ensemble, including Organ, Chorus, and Soloists, with parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ.

[illegible]

W tak zapisanej partii chóru widać nawiązanie do praktyki zbiorowego śpiewu w kościołach, z którą Moniuszko miał do czynienia. Zaraz po ślubie i przeprowadzce do Wilna objął tam stanowisko organisty w kościele św. Jana²²⁸. Nie pełnił jej długo, jednak częsta obecność i czynne zaangażowanie w oprawę muzyczną nabożeństw dało mu zapewne wiedzę, z której potem skorzystał przy komponowaniu *Halki*.

Inną sprawą jest w przypadku drugiego wejścia chóru skojarzenie z pieśnią *Święty Boże, Święty mocny*. Trudno stwierdzić, czy zbieżność ta była przez twórców zamierzona, domniemywać można jednak, że powszechna znajomość repertuaru pieśni religijnych mogła dać także libreciście swobodę w budowaniu nawiązań. A zatem podobieństwo tekstu opiera się na wykorzystaniu tych samych, co w suplikacji *Święty Boże*, inwokacji i tej samej prośbie o zmiłowanie nad ludźmi.

Dla wymowy opery istotny może być kontekst wykonywania hymnu *Święty Boże*. Sięgnięcie do słów „Boże mocny, święty Boże” wydaje się znaczące. Suplikację „Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami!” wykonuje się w kościele katolickim zazwyczaj podczas mszy pogrzebowych lub nabożeństw organizowanych w okresach żałoby, w intencji zmarłych czy ochrony przed klęskami żywiołowymi. Rozbudowana, poetycka wersja autorstwa Włodzimierza Wolskiego stwarza nowy, oryginalny kontekst dla sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie w zakończeniu *Halki*. Błagalny śpiew wieśniaków w chwili kościelnego błogosławieństwa związku Janusza z Zofią mógłby być zawoalowanym symbolem pogrzebu miłości Halki.

²²⁸ Zob. W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 71.

Ślub panicza przy akompaniamencie tej pieśni staje się w tej interpretacji sceną wielowymiarową, głęboko aluzyjną, metaforyczną²²⁹.

Mniej złożone od warstwy literackiej jest opracowanie muzyczne. Sceny modlitw czy śpiewów religijnych kopiuje Moniuszko z kościelnej praktyki²³⁰. W opracowaniach muzycznych widać wpływy liturgii katolickiej, a myślenie o Bogu jest u Moniuszki głęboko zakorzenione w dogmatach tego wyznania. Bohaterowie zwracają się do jednostkowego Boga, wszechmocnej siły, która ma wpływ na ostateczny kształt ludzkiego życia. W tym duchu dziękują Bogu wieśniacy w operze *Flis*:

Dzięki Ci, przedwieczny Panie!
Żeś uchronił chaty nam!
Ty, co każesz, to się stanie,
Boś Ty wielki tylko sam²³¹.

Podobnie modli się dziewczyna z pieśni *Żal dziewczyny (I Śpiewnik domowy)*, kierując swe prośby do Matki Boskiej. Nad grobem ukochanego prosi Bogurodnicę o skrócenie ziemskich cierpień, nie może dłużej znieść tęsknoty za zmarłym i pogodzić się z jego odejściem.

Kierowane do Nieba prośby czy słowa dziękczynienia wypowiedane są przez bohaterów wiejskich z żarliwością, niedostępną niekiedy dla przedstawicieli szlachty. Religijność tej warstwy wyraża się częstym powoływaniem się na wolę Boską, choć rzekome wyroki Opatrzności

²²⁹ Por. D. Jasińska, „Hymny” Jana Kasprowicza w ujęciu Szymanowskiego, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, Z. Helman (red.), Kraków 2001, s. 35-54.

²³⁰ Niektórzy badacze proponowali, by uznać Moniuszkę za pierwszego przedstawiciela weryzmu w muzyce polskiej. Zob. Z. Jachimecki, op. cit., s. 84.

²³¹ St. Moniuszko, *Flis*, scena I, Warszawa 1858.

przypisywane są sytuacjom, w których decyzję w rzeczywistości podejmuje człowiek. Tak widziana jest np. rola Boga w chytrym rozwiązaniu kwestii *verbum nobile* na korzyść Zosi i Michała, która jest w istocie wykoncypowaną przez dziewczynę interpretacją obietnicy umożliwiającej cofnięcie danego wcześniej słowa. W podobnym tonie śpiewają o woli Boskiej wracający z pola bitwy bohaterowie *Strasznego dworu*. Powtarzają frazy o boskim nakazie dobrego gospodarowania na roli, choć czynią to przede wszystkim w celu potwierdzenia słuszności własnego wyboru, jakim jest pozostanie w stanie kawalerskim. Zmienione później zdanie również będzie argumentowane kwestiami wiary:

MIECZNIK: Boska wola!

(do Stefana i Zbigniewa) wasza chęć...

(wskazując na Zbigniewa) Patrz, Jadwisiu, to twój mąż!

(na Stefana) Hanno, to mój drugi zięć!²³².

Inne to nieco spojrzenie od ideału wiary katolickiej, do którego dążyć miał sam Moniuszko. Uchodził za osobę bardzo religijną, w prasie i książkach przekazywano historie o tym, jak codziennie wczesnym rankiem wychodził na mszę świętą, a wieczorami, przed wyjściem do teatru, wstępował do teściowej po błogosławieństwo i klękał z modlitwą przed wiszącym w gabinecie obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej²³³.

²³² St. Moniuszko, *Straszny dwór*, akt IV, scena IX.

²³³ Zob. A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 47-48; M. Synoradzki, *Hołd Stanisławowi Moniuszce z okazji pięćsetnego przedstawienia „Halki” na scenie warszawskiej*, [w:] „Niwa Polska” 1900, nr 50, s. 786-787; J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Bluszc” 1872, nr 26, s. 201-202. O religijności rodu Moniuszków pisze też Józef Maroszek, powołując się na przykłady kilku księży, którymi zostali członkowie tego rodu. Zob. J. Maroszek, R. W. Bednarek, *Stanisław Moniuszko i jego podlaski rodowód*, Białystok 2010, s. 36-41.

Bazując już na pierwszych opiniach tego typu przekazanych przez Aleksandra Walickiego w swojej książce, późniejsi badacze i krytycy podnosili argument religijności w dyskusji nad znaczeniem twórczości religijnej w całości spuścizny Moniuszkowskiej. Pisano, że wielkość Moniuszki jako kompozytora była efektem skoncentrowania się przez niego od początku na muzyce religijnej, a w późniejszych latach także na pracy organisty²³⁴.

Potwierdzenia geniuszu Moniuszki szukano w jego kompozycjach o tematyce religijnej, które stanowią pokaźną część całego dorobku kompozytorskiego. Sześćdziesiąt trzy pozycje obejmują utwory na głos solo i duety z towarzyszeniem organów, pieśni chóralne i opracowania organowe pieśni religijnych²³⁵. Spośród nich największą popularność zyskały cztery *Litanie Ostrobramskie* i msze.

Manifestem obrony i apelem o docenienie twórczości religijnej Moniuszki był artykuł Janusza Dobrowolskiego opublikowany na łamach „Kierunków” w 1981 roku. Jest to bodaj jedyny tak obszerny tekst poświęcony wyłącznie muzyce religijnej tego kompozytora wydrukowany w prasie, w którym autor ubolewa nad powszechną praktyką pomijania w tekstach o Moniuszce roli, jaką pełni w jego wizerunku ta część twórczości:

Niechęć do jasnego ukazania, że właśnie ta twórczość, obok pieśni, oper, kantat, stanowiła niezaprzeczony dar złożony zbiorowości polskiej, wywierała wpływ na kształtowanie świadomości patriotycznej Polaków w dobie utraty niepodległości – bo przemawiała niejednokrotnie zakazanym polskim słowem (...) Muzykologia polska w ciągu trzydziestu paru lat

²³⁴ Zob. S. A. Lachowicz, *Sztuki piękne. Muzyka. Stanisław Moniuszko*, [w:] „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 80, przedruk [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 664, s. 294-296.

²³⁵ Pełny wykaz zob. E. Dziębowska, *Moniuszko*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. VI, Kraków 2000, s. 307-327.

zadała sobie samej bolesny cios, okroiła wielkiego twórcę narodowego i przemałowała w sposób beztroski. Usiłowała tchórzliwie ominąć lub wyciszyć, aż do lakonicznego pustosłowania, wszystko to, co związane było z sacrum zarówno w jego życiu, jak i twórczych dokonaniach. (...) Tak więc tworząc kulawe stereotypy i jednowymiarowe życiorysy, papierowe epiki, wtopiono w tło, w krainę fałszu i plam pustynnych postać nader niedyskusyjną, spokojną, kierującą wysiłki całego życia ku dobru narodowej muzyki – Stanisława Moniuszke²³⁶.

Wprawdzie szybko odpowiedział Dobrowolskiemu Witold Rudziński, wymieniając w dwudziestym pierwszym numerze „Kierunków” prace napisane na ten temat na polskich uczelniach muzycznych²³⁷, jednak dyskusja o znaczeniu muzyki religijnej Moniuszki dotknęła znów zagadnienia polskości. Ta i inne, wcześniejsze wypowiedzi postawiły znak równości między narodem a religią. Wykładnikiem polskości w muzyce miała być w pierwszej kolejności muzyka religijna z racji jej odwoływania się do autentycznych przekonań i szczerości uczuć. Każdy naród ma swoją muzykę, a jej charakter wyraża się przede wszystkim w pieśniach religijnych – pisano²³⁸. Równanie tradycji katolickiej do tradycji polskiej było oczywiste:

Wymiar tradycji polskiej muzyki religijnej jest rozległy, przenika w bogate pasmo kultury chrześcijańskiej, kieruje się do wszystkich, którzy żyją Polską (...) ²³⁹.

Na tle tych płomiennych opinii głoszonych o Moniuszce i jego roli w narodzie i kulturze polskiej trzeźwo i racjonalnie brzmią słowa Witolda

²³⁶ J. Dobrowolski, *Moniuszko okrojony*, [w:] „Kierunki” 1981, nr 16, s. 6.

²³⁷ Zob. W. Rudziński, *Spór o Moniuszkę*, [w:] „Kierunki” 1981, nr 21, s. 10.

²³⁸ Zob. H. Mich., *Spadkobiercy Moniuszki*, [w:] „Wędrowiec” 1898, nr 48, s. 946-948; M. M. B., *Moniuszko kompozytor kościelny*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 721, s. 354-355.

²³⁹ J. Dobrowolski, op. cit.

Rudzińskiego, który na chwilę opuszcza bastion orędownika wszechobecnej polskości w dziele Moniuszki, by od spraw religii wyraźnie się zdystansować.

Pisze:

Wbrew rozpowszechnionemu mniemaniu Moniuszko nie czuł się pewnie na gruncie muzyki kościelnej. Był głęboko religijnym człowiekiem, szanował jednak wiarę nie jako koncepcję kosmogoniczną, lecz przede wszystkim jako system moralności, dlatego z równym szacunkiem odnosił się do ludzi odmiennych wierzeń, byle tylko byli ludźmi prawymi. Porywała go również tkliwa, dziecięca religijność ludowa. Jego najważniejsze utwory o charakterze kościelnym były owiane duchem obrzędów rozumianych po ludowemu²⁴⁰.

Stanowisko Rudzińskiego nie dziwi, jeśli będziemy pamiętać o dacie publikacji książki, z której cytat ten pochodzi. Jest ona prześląknięta ideologią socrealizmu i pisana zgodnie z obowiązującą doktryną. Wątek religijny musiał zatem spaść na odległy plan, choć w swym stwierdzeniu był Rudziński, paradoksalnie, bardziej obiektywny niż być może miał to w swych intencjach. Moniuszko faktycznie współpracował z przedstawicielami różnych wyznań, a także pisał na zamówienie instytucji i organizacji związanych nie tylko z kościołem katolickim²⁴¹. Jeszcze w Wilnie sam założył Towarzystwo św. Cecylii, a w latach późniejszych często zdarzało mu się dyrygować w zborach protestanckich czy pisać dla muzyków tego wyznania.

Podniesienie kwestii religii i religijności do rangi kryterium decydującego o polskości muzyki pozostaje postawą charakterystyczną dla nurtu romantycznego. W nim kultywowano postawy prokościelne, w których łatwo daje się wyróżnić rys mesjanistyczny. Do wykazania go

²⁴⁰ W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1957, s. 161-162.

²⁴¹ Zob. A. Walicki, op. cit., s. 56-58; W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. I, s. 220-223.

w twórczości Moniuszki wielu krytyków dążyło po to, by obraz kompozytora jako wszechwiedzącego i wszechczującego (na wzór boski) mógł spełnić wymogi wizerunku wieszcz²⁴². Nawet w literackich wariacjach na temat życia i twórczości Moniuszki jego religijność uznawana jest kluczowy wątek w przebiegu całej biografii kompozytora. W fabularyzowanej kronice życia Władysław Fabry posunął się nawet do wprowadzenia motywów szatańskich, by uwypuklić jasność intencji kompozytora i krystaliczną czystość jego charakteru. W scenie wieczerzy wigilijnej opisuje niespodziewane przybycie wędrowca, rzekomego znajomego Moniuszki, którego kompozytor nie jest jednak w stanie sobie przypomnieć. Dochowując tradycji, zaprasza gościa do stołu. Wtedy dochodzi do starcia ciemnych mocy z prawością chrześcijanina:

Był to mężczyzna około 50-letni, mocno szpakowaty, o fizjonomii mefistofelesowskiej, ubrany wedle mody paryskiej. (...)

- Nie przyjmuję wyrazów współczucia – rzekł paryżanin z ironicznym uśmiechem – i twierdzę, że społeczeństwo ateistyczne byłoby najszczęśliwsze. Religia to zabobon, polegający na strachu przed mocami niewidzialnymi i na pochlebstwie. Zaś Bóg – jak twierdzi Holbach – jest płodem chorej wyobraźni!

²⁴² Zob. m.in.: A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. XI; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, Lublin 1948; *Prorok, jakiego oko ludzkie nie oglądało*, [w:] S. Fawyn, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Warszawa 2001, s. 466-469; *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, K. Maciąg, M. Stanisławski (red.), Rzeszów 2007; M. Wodzyńska, *Adam Mickiewicz i romantyczna filozofia historii w College de France*, Warszawa 1976; M. Kuziak, *Mickiewiczowski projekt slawistyczny w prelekcjach paryskich*, [w:] *Mickiewicz interdyscyplinarny*, K. Cysewski (red.), Słupsk 1999, s. 175-183; M. Janion, „Nie-Boska komedia. Bóg i świat historyczny”, [w:] *Eadem, Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 80-94; M. Śliwiński, *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997; H. Olschowsky, *Johann Wolfgang von Goethe & Adam Mickiewicz. Poeci jako ustawodawcy zbiorowej wyobraźni*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, R. Traba, H. H. Hahn (red.), Warszawa 2012, s. 209-236.

W tym momencie stało się coś strasznego: Moniuszko zerwał się od stołu, otworzył drzwi na oścież i krzyknął:

- Precz, precz z mojego domu!! Tak..²⁴³

Jak widać, motyw religii i religijności został w recepcji dzieła Stanisława Moniuszki rozwinięty na większą skalę. Mechanizmem, który stoi za tym gestem, jest idea wspomnianego wcześniej „poetocentryzmu” czyli romantycznego postulatu utożsamienia twórcy z jego bohaterem. W polskim romantyzmie postać wieszczka określa zestaw idei wkomponowanych w bohatera romantycznego, a także, na zasadzie relacji zwrotnej, sam na ich podstawie się definiuje. Wspomniane wcześniej postulaty Adama Mickiewicza przebłyskujące w postawach innych przedstawicieli literatury tego okresu znaleźć można zarówno w odniesieniu do postaci i dzieła Moniuszki. W konstrukcję wieszczka narodowego wpisane są akcenty religijne, co wynika z propozycji filozoficznych tego prądu myślowego. Duchowość, kontakt z absolutem, czy w konkretnym, polskim wydaniu, z chrześcijańskim Bogiem zaowocowały wersją mesjanistyczną tej figury kulturowej, za co odpowiedzialny jest przede wszystkim Mickiewicz jako orędownik i naczelny propagator tej wizji²⁴⁴. Religijność Moniuszki wpisała go niejako automatycznie w te ramy, dając komentatorom jego twórczości prawo do sądzenia o dziele w oparciu o przekonania twórcy i na odwrót, tłumaczenia stosunku Moniuszki do religii na podstawie treści jego dzieł. Pomiedzy postacią a bohaterem stawiano znak równości; pozwolił na to postulat Friedricha Schellinga, który zakładał, że „poeta chce naprawdę utożsamiać się ze swoim tworzywem i oddać mu całą duszę”²⁴⁵. Religijność wykorzystująca bogaty arsenał symboli

²⁴³ W. Fabry, *Moniuszko. Powieść biograficzna*, Warszawa 1938, s. 236, 246.

²⁴⁴ Zob. A. Mickiewicz, *Mesjanizm a filozofia*, [w:] *Romantyczna krytyka literacka i filozofia*, Z. Skibiński (wybór i oprac.), Wrocław 1998, s. 145-148.

²⁴⁵ F. Schelling, *Filozofia sztuki*, K. Krzemieniowa (przeł. i oprac.), Warszawa 1983,

chrześcijańskich przywołana została w dyskusji o profetycznym charakterze dorobku Moniuszki. Zatopiony w religii lud z oper i pieśni jest, według recenzentów i badaczy, dowodem na wieszczczy charakter tej twórczości, a idealnie pasujący do romantycznej wizji profety stosunek Moniuszki do katolicyzmu, pozwala na nadanie jego postawie Mickiewiczowskiego imienia „czterdzieści i cztery”. Nie można – jak pisał Mickiewicz – poznać ludu, nie sięgając do jego bogów²⁴⁶. Bóg ludu jest u Moniuszki jednak tożsamy z bogiem kompozytora, a zatem wiedza o narodzie nie do końca budowana jest na wiedzy o chłopstwie i jego wierzeniach. Jest raczej szlachecką wizji tej warstwy społecznej, choć twórca nadal uchodzi w niej za odkrywcę ludowości. Wniknięcie jakoby przez niego w sferę wiejskiej wierzeniowości wzbogaca wizerunek Moniuszki o dodatkowy wymiar, potwierdzając religijne zaangażowanie kompozytora i tym samym przypieczętowując wybór Stanisława Moniuszki na wieszcza narodowego.

s. 383.

²⁴⁶ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. XI, s. 258. Pisał tam: „Otóż religia, według słusznego wyrażenia Quineta, stanowi substancję ludu; jego polityka, sztuki, nauki są jedynie jej przymiotami. Nie można poznać ludu nie sięgając do jego bogów”.

Zakończenie

Już w XVIII wieku Hugo Kołłątaj pisał o naczelnej zasadzie wspólnej dla całego narodu: „język ojczysty udoskonalony, do edukacji użyty i do wszystkich sprężyn rządu przyjęty, nierównie bardziej ustanawia charakter narodu niż suknia, nierównie bardziej klei z sobą poszczególne prowincje”¹. Jeśli przenieść te słowa na grunt dzisiejszych refleksji nad budowaniem tożsamości narodowej polegającym m.in. na aktywnym formowaniu pamięci zbiorowej, przykłady transformacji treściowych dokonywanych w obrębie legendy Moniuszkowskiej przebiegają w ścisłym związku z właściwościami języka.

Możliwości konotacji semantycznych, jakimi dysponuje język, dają się wykorzystywać do procesów modyfikowania znaczeń, a jak pokazuje przykład dyskursu o Moniuszce, potrafią plastycznie formować ostateczny wydźwięk narracji, same w sobie pozostając niezauważone. Założenie przezroczystości języka naukowego, typowe dla historiografów od XIX wieku do zwycięstwa ponowoczesności, niedopuszczające możliwości konstruowania historii w słownictwie, stylu, retoryce tekstu zostało zakwestionowane w końcówce XX wieku w pracach teoretyków i filozofów języka². Idąc tropem Haydena White’a, przyjąć można, że pisarstwo historyczne jest z racji zastosowanych w nim

¹ H. Kołłątaj, *Listy Anonima i Prawo polityczne narodu polskiego*, B. Leśnodorski, H. Wereszycka (oprac.), Warszawa 1954, cyt. [za:] M. Jagiełło, *Narody i narodowości. Przewodnik po lekturach*, t. I, Warszawa 2010, s. 11.

² Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, Kraków 2008; H. White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987; F. R. Ankersmit, *The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History*, [w:] “History and Theory” 1986, vol. 25, nr 4; Idem, *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian’s Language*, The Hague 1983.

technik narracyjnych (tropów), jednym z przypadków literatury³. Posługuje się czterema podstawowymi środkami (metaforą, metonimią, synekdochą i ironią), które aplikuje do tekstów uchodzących za językowo transparentne. Ta przezroczystość bywa myląca, gdyż, jak pisze White, „dyskurs (...) tworzy przedmiot w samym procesie *mówienia o nim*”⁴.

Przyjmując tę perspektywę, zauważyć można wyrazistość retoryki w tekstach poświęconych Moniuszce. W zależności od konstelacji przekonań i idei obowiązujących w światopoglądzie danej epoki (w rozumieniu White’a⁵) wizerunek kompozytora podlega zmianom, raz przedstawiając go jako największego twórcę muzyki narodowej i geniusza o cechach wieszczów, a raz jako zapóźnionego względem reszty Europy prowincjonalnego rzemieślnika. Zmiany te wyrażające się w języku i rzutujące na ostateczny kształt prezentowanej treści odsłaniają powinowactwa legendy Moniuszkowskiej z narracją mityczną, przesądzając tym samym o jej sile jako konstruktu społecznego.

W okresach hołdujących ideom romantycznym, powrotem do tradycji i afirmacji przeszłości mówi się o Moniuszce jako muzycznym wieszczu, drugim po Chopinie, największym twórcy muzyki narodowej. Inaczej piszą o nim badacze, którym bliska jest postawa idealistyczna lansująca drogę do niepodległości przez rewolucję, inaczej ci, którzy tworzyli swoje teksty w momencie przesilenia epok (Stanisław Niewiadomski, Henryk Opieński, Zdzisław Jachimecki). Dla Aleksandra Walickiego czy Bolesława

³ Zob. H. White, *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, [w:] Idem, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 19-60.

⁴ Ibidem, s. 26.

⁵ Zob. H. White, *Przedmowa*, [w:] Idem, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 9-18.

Wilczyńskiego piszących teksty jeszcze w czasach dominacji idei romantycznych Moniuszko uosabiał wszelkie cechy wieszczą, a dźwignią tego wizerunku były chwytliwy legitymizujący jego geniusz i niezwykłość postaci. Stąd specyficzny typ narracji, w której związki przyczynowo-skutkowe zostają zawieszone, a współczynnik cudowności w całej opowieści jest stosunkowo wysoki⁶.

Inaczej prezentują Moniuszkę autorzy publikujący w dobie zwycięstwa modernizmu. Stanisław Niewiadomski czy Henryk Opieński trzeźwym okiem oceniają poczynania kompozytora, posuwając się na fali krytyki romantyzmu tak daleko, że elementy twórczości ewidentnie wywodzące się z romantycznych źródeł odczytują jako przejaw słabości i zaściankowości twórcy. Pełna aprobata idei nowoczesności o dziwo nie prowokuje ich do refleksji nad światopoglądem racjonalistycznym uobecniającym się zarówno w postępowaniu męskiej części rodziny Moniuszków, jak i możliwym przejęciu przez kompozytora lansowanych w rodzinnym otoczeniu wzorców. Zarzuty Opieńskiego jakoby ojciec kompozytora kierował się brakiem perspektywicznego myślenia nie są poddane refleksji, że być może promieniujące z ośrodka wileńskiego postawy kształtowane na fundamencie oświeceniowym dadzą się również zinterpretować w kategoriach patriotyzmu:

Postawa konserwatywna przeszczepiała na grunt polski idee organizmu społecznego oraz koncepcję odwiecznego charakteru narodowego jako

⁶ K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, [w:] „Konteksty” 1997, t. 51, z. 1-2, s. 22-27. Pierwodruk: K. Hastrup, *Presenting the Past. Reflections on Myth and History*, [w:] „Folk. Journal of the Danish Ethnographical Society” 1987, vol. 29.

argument przeciwko zmianom społecznym, które nie wynikały z natury rzeczy, lecz zostały narzucone przez rewolucję⁷.

W swojej książce Sebastian Paczos przywołuje nazwiska głównych polskich konserwatystów. Józef Szaniawski, książę Adam Czartoryski, Aleksander Wielopolski występują w tym ujęciu jako propagatorzy idei narodowej opierającej się na retrospektywnej koncepcji narodu, stawiającej na prymat warstwy szlacheckiej, antyrewolucyjność i zachowanie dawnej proporcji władzy⁸.

Nowoczesność pierwszych dekad XX wieku pojmowana była przez komentatorów przede wszystkim według kryteriów „dogonienia” Zachodu, nadrobienia zaległości względem reszty Europy, a wszelkie zachowania doceniające wartość przeszłości były przez szafarzy modernizmu z mocą dezawuowane. Podobne podejście prezentowane jest w odniesieniu do problemu dowartościowania warstwy chłopskiej. Lud w tym ujęciu nie stanowi części społeczeństwa, dlatego też tematyka wiejska u Stanisława Moniuszki jest przez badaczy oceniana jako anachronizm i hamulec w rozwoju muzyki polskiej.

Obserwacja polskiego piśmiennictwa poświęconego tematyce życia i twórczości Stanisława Moniuszki powstającego w latach 1858-1989 pozwala na wysnucie jednego podstawowego wniosku. Wizerunek kompozytora podporządkowany jest żywej w polskim społeczeństwie idei romantycznej, pod którą ugina się wiele przed- i poromantycznych modeli. Konfrontacja postaw oświeceniowych czy późniejszych, modernistycznych, z wiecznie

⁷ S. Paczos, *Państwo i naród w myśli politycznej polskich konserwatystów do 1939 roku*, Kraków 2009, s. 69-84.

⁸ Ibidem, s. 25-33.

odradzającym się paradygmatem romantycznym nie pozwala na wpisanie Moniuszki w inny kontekst ideowy. Powracające wciąż na nowo tezy o służebnej roli artysty wobec rodzimej kultury, postulaty podtrzymywania świadomości narodowej w obliczu klęsk i niepowodzeń trwają niezmiennie od XIX wieku. Narzucone Moniuszce w chwili jego warszawskiego debiutu oczekiwania społeczne wyrażane pismami recenzentów, krytyków i pierwszych biografów wyznaczyły tor późniejszej recepcji jego osoby i twórczości. Pierwiastek romantyczny zdominował dyskusję o Moniuszce, wpisując kompozytora w ciąg wielkich nazwisk i określając związany z nim zestaw postulatów, na które twórca powinien odpowiedzieć zwłaszcza swą twórczością.

Przebija z postawy kompozytora myślenie o narodzie w kategoriach zbiorowości obywatelskiej, bliższe zdecydowanie propozycjom francuskim wywiedzionym z konsekwencji rewolucji 1789 roku („idea narodu politycznego, którego nieodzownym elementem winien być pojmowany niefolklorystycznie lud rozumiany jako zbiór świadomych obywateli”⁹). Wzrastający w atmosferze demokratyzmu lansowanego przez należących do wileńskiej elity intelektualnej stryjów, Dominika, Kazimierza, Ignacego Moniuszków, kompozytor wydaje się bliższy ich postawom aniżeli propagowanej przez krąg myślicieli niemieckich (Herdera, Schlegla, Schellinga) wizji narodu jako wspólnoty tradycji, religii i ducha¹⁰.

⁹ J. Kurczewska, *Naród w socjologii i ideologii polskiej. Analiza porównawcza wybranych koncepcji z przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, s. 19. Zob. A. Walicki, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000, s. 15.

¹⁰ Klemens Szaniawski nazywa narodem w ujęciu Heglowskim „zbiorowość związaną wspólnotą tradycji, tworzącą odrębną całość, posiadającą własny charakter oraz spełniającą swoje posłannictwo określone w boskim planie świata”, cyt. [za:] M. Inglot, *Narodowość a literatura w polskiej krytyce literackiej okresu romantyzmu*,

Pojawiają się wprawdzie u Moniuszki elementy romantyczne, jednak w formie szczątkowej, niepełne, nieprzepracowane. Jeśli znajdują swoje miejsce w kompozycjach, to raczej jako odprysk klimatu ideowego panującego w czasie pracy nad konkretnym dziełem, a nie jako wyraz budowanych od dzieciństwa przekonań. Twórczość oraz postawa społeczna i artystyczna Moniuszki umieszczają go w paradygmacie oświeceniowo-pozytywistycznym. Argumentami przemawiającymi za słusznością takiej interpretacji mogą być przykłady wymykające się założeniom twórczości romantycznej, której cechy starają się u Moniuszki odnaleźć kolejni badacze (przede wszystkim Walicki, Poliński i Rudziński). Częściej jego twórczość zachowuje się wbrew wyznacznikom romantyzmu, co jednak rzadko w recepcji jest dostrzegane.

Najobszerniej krytycy i badacze piszą o stosunku Moniuszki do ludowości, podkreślając związki twórczości z autentyczną muzyką tradycyjną i pieśnią ludową. W jego upodobaniach i społecznej postawie znajdują zachwyt nad wsią i szczególne dowartościowanie warstwy chłopskiej, co najpełniej ma wyrażać romantyczny postulat nawiązania do ludowości. Pamiętać jednak należy, że teoretycy i artyści utożsamiają z ludowością to, co w y d a j e się być ludowe, co wyraża się w stylu ludu, odzwierciedlając jego „ducha”¹¹. Romantyczna wizja narodu bazuje na koncepcji narodu jako formacji etniczno-kulturowej, „rzekomo jednorodnej, odrębnej od innych prepolitycznej kultury ludowej”¹². Ta popularna w romantyzmie koncepcja powrotów do pierwotności podtrzymywana jest jeszcze sto lat później w pracy

[w:] *Idee i koncepcje narodu polskiego w myśli politycznej czasów porozbiorowych*, J. Goćkowski, A. Walicki (red.), Warszawa 1977, s. 62.

¹¹ Zob. D. Simonides, *Patriotyzm, tożsamość narodowa*, [w:] *Patriotyzm. Tożsamość narodowa. Poczucie narodowe*, E. Nowicka-Włodarczyk (red.), Kraków 1998, s. 25 i n.

¹² Zob. A. Walicki, *Idea narodu...*, op. cit., s. 16.

Witolda Rudzińskiego, mimo upływu lat i zmian, jakie dokonały się w świadomości pokoleń i nauce (praca Rudzińskiego wychodzi w czasie trwania ogólnopolskiej akcji zbierania folkloru muzycznego). Nie poddaje Rudziński rewizji romantycznego ideału artystycznego, twierdząc:

(...) chodziło tu [w koncepcji *Śpiwników domowych* – przyp. AT] przecież o stworzenie nowego repertuaru, następnie o ściśle nawiązanie do pieśni ludowej (...). Demokratyzm tego poglądu jest charakterystyczny. Wiąże się to ściśle z dążnościami coraz bardziej przybierającej na sile warstwy mieszczańskiej; ona to, walcząc o nową sztukę narodową, sięga do źródeł ludowych, znajdując tam najlepszy wyraz indywidualny i nie spalonego ducha swego narodu¹³.

Owo nawiązanie do pieśni ludowej ma już w czasach Rudzińskiego zupełnie inne konotacje niż w XIX wieku. Repertuar ludowy zgromadzony niejako w *Śpiwnikach domowych*, w rzeczywistości z ludowością ma niewiele wspólnego. Imitujący pieśń ludową idiom kompozytorski obudowuje tekst poetycki pochodzący od wykształconego literata muzyką wyrosłą z akademickiego warsztatu. Wiąże się wprawdzie z romantycznym postulatem dialogu z chłopską twórczością, jednak przedstawiony w ten sam sposób po upływie wieku jaskrawo uwydatnia przede wszystkim cel wpisania Moniuszki w kanon wieszczów narodowych¹⁴.

Nieco inaczej rzecz ma się z bohaterami Moniuszkowskich oper – wypełniają oni swoją wiejską proveniencją postulat zwrotu do ludowości, jednak sposób prezentacji ich w konkretnych kompozycjach zdecydowanie bliższy jest paradygmatowi wieku światła. Wiejska heroina, Halka, czy Zosia

¹³ Ibidem, s. 97.

¹⁴ Por. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 25-29.

z opery *Flis* ukazane są według starego paradygmatu – oczami „rozumiejącego szlachcica”, a kontur dla owych postaci tworzą związki feudalne, nie zaś świat „czucia i wiary”. Motywacje podejmowanych przez bohaterów działań są racjonalne, a ich postępowanie – choć naznaczone pierwiastkiem nieprzewidywalności – nigdy niewykraczające poza ramy prawdopodobieństwa.

Niektórzy badacze zdają się błędzić w gąszczu zagadnień i idei o różnej proveniencji światopoglądowej¹⁵. Przeczy sobie niekiedy Rudziński, raz podkreślając romantyczne cechy Moniuszki, innym razem wyraźnie zaznaczając, że społecznikowski rys jego twórczości wywodzi się z pozytywistycznego organicyzmu¹⁶. Podobnie zachowuje się nawet Wilczyński, który jako jeden z pierwszych umocnił wizerunek kompozytora jako romantycznego wieszczka. W jego pracy zdarzają się natomiast wtręty o nastawieniu antyromantycznym, doceniające etos pracy w rozumieniu pozytywistycznym:

Czasy pseudo-klasycyzmu i dworactwa minęły, szal romantyczny traci kredyt, zuchwalstwo naturalistów otrzymuje chłostę, a ruch obecny, ów dośrodkowy, jakim grupy poszczególne zwiastują swe odrodzenie organiczne, pozwala dobrze tuszyć o estetycznej odnowie. (...) Boć wieszczem prawdziwym może być tylko syn ojczyzny dobry, prawomyślny i zaufania godny. On najlepiej zna tajemnice bytu, drogi i ścieżki swych uczestników, potrzeby i upragnienia swej macierzy kochanej; on

¹⁵ Zob. R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 102-105.

¹⁶ „Moniuszko należał do grupy tych, co byli pierwszymi pozytywistami, propagatorami pracy od podstaw” (W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko i jego „Straszny dwór”*, [w:] *Straszny dwór*, książka programowa, premiera 20 listopada 1965, Teatr Wielki, Warszawa, strony nienumerowane).

najwyraźniej słyszy muzykę osobliwą, dopóty zagadkową dla słuchaczy obcych, aż przezeń pięknie wyłożoną nie zostanie¹⁷.

Z ideałami oświecenia wiąże Moniuszkę dydaktyzm jego dzieł. W większości oper na pierwszy plan wysuwa się ich cel wychowawczy, jak w *Hrabinie*, w której autorzy rozprawiają się z kosmopolityzmem, przeciwstawiając mu godne naśladowania postawy ufundowane na miłości ojczyzny i dawnych obyczajów. W tym duchu utrzymane są jednoaktowe opery *Flis* i *Verbum nobile*, w których tradycja danego słowa przywołuje dawną kulturę sarmacką. Można w tych utworach widzieć kontynuację oświeceniowego dramatu literackiego nawiązującą do najlepszych przykładów dyskusji z kondycją narodu w pisarstwie Naruszewicza czy Niemcewicza.

Odwołując się do przeszłości Polski szlacheckiej (*Straszny dwór*, *Halka*), hołdując czasom sarmackim (*Straszny dwór*, *Hrabina*, *Verbum nobile*) lub przywołując nieodległy okres popularności pałacu „Pod Blachą” (*Hrabina*), wymyka się Moniuszko prostym klasyfikacjom. Romantycznym ideałem było sięganie do czasów najdawniejszych, do średniowiecza (Mickiewiczowska *Grażyna* czy *Konrad Wallenrod*, *Mindowe* Słowackiego), a Moniuszkowskie wycieczki w przeszłość nie są jednak aż tak dalekie. Jedyne egzotyczna opera *Paria* wpisuje się w paradygmat romantyczny umiejscowieniem akcji w odległej przeszłości. Z kolei zaś *Beata* napisana po *Parii*, ostatnia ukończona w całości opera Moniuszki, opowiada historię współczesną, wręcz nowoczesną – szwajcarskie kurorty, dystygowane towarzystwo, mieszczaństwo – niewiele tu z romantycznego zapatrzenia w mroki średniowiecza.

Sposób prowadzenia akcji oraz odmalowywanie klimatu epoki

¹⁷ B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko. Dziedzictwo, życiorys i muzyka. Zarys biograficzny*, Petersburg 1900, s. 72.

w operach Moniuszki bliższe jest również wielkiej dziewiętnastowiecznej powieści historycznej aniżeli personalnej narracji romantycznej, której podporządkowanie stanom emocjonalnym narratora załamuje wielokrotnie tok opowiadania na rzecz fragmentaryczności, dygresyjności i subiektywizmu przedstawienia. Dzieła Moniuszki zachowują chronologię, dokładnie charakteryzują postaci, szkicują panoramę społeczno-polityczną, w obrębie której dzieją się konkretne wydarzenia. Dzieła Moniuszki odznaczają się typem narracji bliższym pozytywizmowi, zawierając jedynie elementy romantyczne. Wykazuje więc opera Moniuszki większe powinowactwa z pisarstwem Henryka Sienkiewicza czy Bolesława Prusa, a pod względem programowości i ambicji wychowawczych przywołuje dydaktyzm utworów Juliana Ursyna Niemcewicza. Krytycy i badacze nie odwołują się nigdy do wyżej wymienionych twórców, szukają analogii dla Moniuszki przede wszystkim w twórczości Adama Mickiewicza, a muzycznie – w postawie artystycznej Fryderyka Chopina¹⁸.

Budowanie z góry założonego wizerunku Stanisława Moniuszki służyć miało umacnianiu nowej idei narodu, któremu w ciężkich czasach zaborów potrzebny był profeta, przewodnik, przyjaciel i ojciec¹⁹. Postać kompozytora

¹⁸ Zob. m.in.: I. Habielski, *Chopin i Moniuszko*, [w:] „Lutnista” 1905, nr 16/19, s. 220-222; Autor anonimowy, *Stanisław Moniuszko*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 91, s. 253-254; J. Kański, *Stanisław Moniuszko (w 150 rocznicę urodzin)*, [w:] „Trybuna Ludu” 1969, nr 123, s. 5; H. Marczewski, Artykuł bez tytułu, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 39, s. 777-778; K. D.-S., *Spuścizna po pieśniarzu*, [w:] „Wędrowiec” 1899, nr 3, s. 44-46; Autor anonimowy, *Triumf „Halki” w Berlinie*, [w:] „Prosto z mostu” 1936, nr 50, s. 8.

¹⁹ Zob. A. Waśko, „Rząd dusz”. *Pisarz jako przywódca i reprezentant narodu*, [w:] *Polska czyli... Idee wspólnoty politycznej i tożsamości narodowej w polskiej tradycji intelektualnej*, A. Rzegocki (red.), Kraków 2011, s. 103-124.

idealnie do tych celów pasowała z uwagi na brak radykalnych programowych wypowiedzi artystycznych, niesprecyzowane (a przynajmniej niesformułowane) przekonania polityczne i niejednoznaczne sympatie ideowe. Jako potomek rodziny szlacheckiej odpowiada on zapotrzebowaniom tych, którzy w tradycji sarmackiej poszukują potwierdzenia przynależności do kultury szlacheckiej. Małżeństwo z pochodzącą z mieszczańskiej rodziny Aleksandrą Müllerówną oraz porzucenie „dworku polskiego” na rzecz niepewności życia w mieście, jak i na wzór mieszczański zarabkowanie działalnością artystyczną bardziej odpowiadało tym wszystkim, którzy chcieli widzieć w Moniuszce postępowca. Środowisko rodzinne, w którym przykładem świeciły postacie stryjów, Dominika i Kazimierza, sprzyja poszukiwaniu w Moniuszce rysów pozytywistycznego organicyzmu, a lojalistyczne wypowiedzi Czesława (ojca) wyrastające z oświeceniowej koncepcji patriotyzmu obywatelskiego każą interpretować postawę kompozytora podczas Powstania Styczniowego w kategoriach realizmu oświeceniowego. Z kolei zainteresowanie kulturą wsi i pieśniami ludu oraz inspiracje twórczością Adama Mickiewicza nadają twórczości kompozytora charakter romantyczny. Nie całkiem szlachcic, nie całkiem mieszczanin, nie do końca tradycjonalista, a i niezdeklarowany postępowiec, zapatrzony w ideę polskości, ale bez romantycznych porywów idealizmu, czytelnik Buffona i *Pana Tadeusza* plasuje się zatem Moniuszko na przecięciu paradygmatu kultury romantycznej i oświeceniowo-pozytywistycznej.

Niejednoznaczność sylwetki kompozytora sprzyjała konstrukcji mitu w dużej mierze zbudowanego wokół idei romantycznych. Pamiętać przy tym należy, że artystyczne przedsięwzięcia Moniuszki miały miejsce w zaborze rosyjskim, gdzie romantyczne postulaty były najbardziej zradykalizowane. Moniuszko był w pierwszej kolejności recenzowany na łamach prasy tego zaboru, dlatego formułowane wobec niego oczekiwania artystyczne, polityczne i społeczne były zbieżne z postulatami tego prądu. Oddziaływanie pism

krytycznych na recepcję jego twórczości na terenach pozostałych zaborów wydaje się niemal pewne. Choć na spektakle operowe przyjeżdżali wydelegowani z pism recenzenci, to jednak częstym zjawiskiem było przedrukowywanie tekstów opublikowanych wcześniej w innych tytułach. A zatem wraz z przekazem informacji odbywała się transmisja postaw recenzenckich, przekonań artystycznych krytyków i ich orientacji społeczno-politycznych.

Antropologia historyczna dostarczyła refleksji nad Moniuszką nowych możliwości interpretacyjnych. Zgodnie z intencjami założycieli nurtu – Marka Blocha i Luciena Febvre’a – próbowałam interpretować istniejące źródła z innej perspektywy niż proponowana przez zwolenników klasycznej historiografii. Ciekawsze okazało się to, czego w tekstach o Moniuszce brakuje, czego świadomie autorzy pism nie uwzględniają, co omijają, a co z racji panującej w danym czasie aury światopoglądowej po prostu badaczowi „nie przystoi”. Spod zapisanych uwag, w części wykazujących się dalece posuniętą perswazyjnością, przeziara mentalność kolejnych pokoleń, ich przekonania i postawy. Wprowadzone przez Febvre’a pojęcie „instrumentarium psychologicznego” (*l’outillage mental*)²⁰, jakim posługuje się społeczeństwo, umożliwia badanie percypowania i dekodowania otoczenia przez wchodzące w skład społeczności jednostki. Dzięki rozpoznaniu psychologicznego „oprzyrządowania” społeczeństw możliwe staje się porównanie ze sobą różnych postaw badaczy i krytyków dzieła Moniuszki. Otwiera się pole do dyskusji

²⁰ Wywiedzione z koncepcji Luciena Lévy-Bruhla pozwoliło na dookreślenie koncepcji mentalności (*mentalité*), która dla Febvre’a oznacza „system obrazów, wyobrażeń, które w różnych grupach i warstwach społecznych stanowiących społeczeństwo współbrzmiały różnie, ale zawsze leżą u podstaw ludzkich wyobrażeń o świecie i ich miejscu w nim i w konsekwencji określają postęпки i zachowania ludzi”. Zob. G. Duby, *Razwitiye istoricheskikh issledowanij wo Francyi posle 1950 goda*, Odissiej 1991, s. 52.

nad przemianami mentalności, w ramach której zmienności podlegają też podstawy, na jakich opiera się rola tego kompozytora w polskiej kulturze.

Bibliografia

ŹRÓDŁA

RĘKOPISY:

Chęciński Jan, *Straszny dwór. Opera w 4ech aktach. Libretto*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 4576

Moniuszko Czesław, *Czesława Moniuszki ojca twórcy „Halki” Wierszyki domowe*, [w:] Idem, *Pamiętnik*, t. VI, Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. WTM 1317

Moniuszko Czesław, *Rok 1812. Poemat*, Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, rkp. WTM 362/M i 364/M

Moniuszko Stanisław, *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierza Wolskiego*, Warszawa 1860, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24313

Moniuszko Stanisław, *Informacje do opery „Verbum nobile”*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24457

Moniuszko Stanisław, *Materiały dalsze do obrabiania pieśni ludu litewskiego*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 3706

Moniuszko Stanisław, *Materiały dotyczące rodziny. Czesław*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24481

Moniuszko Stanisław, *Materiały dotyczące rodziny. Różne*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24485

Moniuszko Stanisław, *Nominacja na dyrektora opery polskiej*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 24461

Moniuszko Stanisław, *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierz*

Wolski. *Muzyka Stanisław Moniuszko*, Nakładem Gustawa Gebethnera i Spółki, Warszawa 1860, odpis, Biblioteka Muzyczna, Teatr Wielki – Opera Narodowa, sygn. 271 [3]

Moniuszko Stanisław, *Paria. Opera w 3ech aktach. Libretto*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 4574

KSIĄŻKI:

Arct Aleksander, *Stanisław Moniuszko. Jego życie i dzieła*, Wydawnictwo M. Arcta w Warszawie, Warszawa 1915

Fabry Władysław, *Moniuszko. Powieść biograficzna*, Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, Warszawa 1938

Hulewicz Witold, *Stanisław Moniuszko. Król pieśni polskiej*, Nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych, Lwów, (= Muzycy Polscy, z. 78)

Jachimecki Zdzisław, *Stanisław Moniuszko*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1921

Jarociński Stefan (wyb. i red.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955

Kaczyński Tadeusz, *Dzieje sceniczne Halki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969

Moniuszko Stanisław, *Halka. Opera w czterech aktach. Muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Włodzimierza Wolskiego*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1914

Moniuszko Stanisław, *Verbum nobile. Opera w jednym akcie. Słowa Jana Chęcińskiego, muzyka Stanisława Moniuszki*, Nakładem Gustawa Sennewalda, Warszawa 1860

Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, Witold Rudziński (red.), Polskie

Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969

Moniuszko Stanisław, *Straszny dwór. Opera w czterech aktach z których pierwszy w dwóch odsłonach. Muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Jana Chęcińskiego*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1865

Niewiadomski Stanisław, *Stanisław Moniuszko*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928

Opieński, Henryk, *La musique polonaise*, Paris 1918

Opieński Henryk, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Nakładem Wydawnictwa Polskiego, Lwów 1924

Orgelbrand Samuel (red.), *Encyklopedia Powszechna*, T. X, Warszawa 1901

Poliński Aleksander, *Moniuszko*, Warszawa – Kraków – Kijów 1914

Przybylski Tadeusz, *Stanisław Moniuszko (1819-1872)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1975

Rudziński Witold, *Moniuszko*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957

Rudziński Witold, *Moniuszko i jego muzyka*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970

Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955

Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961

Schiller Leon, *Halka – tekst i objaśnienia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1952

Stromenger Karol, *Stanisław Moniuszko – twórca pieśni i oper*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1946

Walicki Aleksander, *Moniuszko*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1873

Wilczyński Bolesław, *Stanisław Moniuszko: życiorys, dziedzictwo, muzyka*, Nakładem księgarni K. Grendyszyńskiego, Petersburg 1900

Wilczyński Bolesław, *Stanisław Moniuszko i sztuka muzyczna narodowa*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1874

NUTY:

Moniuszko Stanisław, *Flis. Wyciąg fortepianowy*, Włodzimierz Ormicki (oprac.), Polskie Wydawnictwo muzyczne, Kraków 1956

Moniuszko Stanisław, *Halka. Opera w dwóch aktach (wersja wileńska). Wyciąg fortepianowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985

Moniuszko Stanisław, *Halka. Opera w czterech aktach*, Kazimierz Sikorski (red.), Grzegorz Fitelberg (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1951

Moniuszko Stanisław, *Hrabina. Wyciąg fortepianowy*, Gustaw Roguski (oprac.), Wydawnictwo Sekcyi imienia Stanisława Moniuszki, Warszawa 1900, [w:] <http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=14233&from=FBC> (wejście 21.05.2012)

Moniuszko Stanisław, *Jawnuta. Wyciąg fortepianowy*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 3544

Moniuszko Stanisław, *Lirnik wioskowy. Sielanka Władysława Syrokomli, cztery pieśni Stanisława Moniuszki*, Nakładem Józefa Zawadzkiego, Wilno 1858, [w:] <http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/doccontent?id=790&from=FBC> (wejście 20.05.2012)

Moniuszko Stanisław, *Mazur z op. „Jawnuta”. Partytura*, Grzegorz Fitelberg (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1952

Moniuszko Stanisław, *Muzyka baletowa z opery „Hrabina”. Partytura*, Grzegorz Fitelberg (oprac.), Polskie Wydawnictwo muzyczne, Kraków 1952

Moniuszko Stanisław, *Paria. Opera w trzech aktach. Partytura*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 3398

Moniuszko Stanisław, *Pieśni* (= Moniuszko – Dzieła. Seria A), t. 1-3, Erwin

Nowaczyk (wstęp), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965-1968

Moniuszko Stanisław, *Drugi śpiewnik domowy*, Wilno 1854,
[w:] <http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/doccontent?id=785&from=FBC> (wejście 20.05.2012)

Moniuszko Stanisław, *Czwarty śpiewnik domowy*, Wilno 1855,
[w:] <http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/doccontent?id=786&from=FBC> (wejście 20.05.2012)

Moniuszko Stanisław, *Polonez z opery „Hrabina”*, Kazimierz Wiłkomirski (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, (=Miniatury Wiolonczelowe, z. 20),

Moniuszko Stanisław, *Rokiczana. Ballada o Florianie Szarym z III aktu*, Polskie Wydawnictwo muzyczne, Kraków 1959, (=Arie z oper polskich, z. 14)

Moniuszko Stanisław, *Straszny dwór*, Kazimierz Sikorski, (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1994, (= Opery Polskie)

Moniuszko Stanisław, *Taniec cygański z op. „Jawnuta”. Partytura*, Grzegorz Fitelberg (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1952

Moniuszko Stanisław, *Verbum nobile. Wyciąg fortepianowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1953

PRASA:

„Argumenty” 1983

„Bazar” 1865

„Biblioteka Warszawska” 1844-1904

„Biesiada Literacka” 1884-1916

„Bluszcz” 1865-1938

„Dwutygodnik dla kobiet” 1882-1885

„Dziennik Literacki” 1858-1867

„Ekran” 1964

„Głos” 1892-1900

„Gwiazdka Warszawska” 1860

„Kierunki” 1963-1988

„Kłosy” 1869-1876

„Kronika Rodzinna” 1872-1900

„Kultura” 1932-1939, 1963-1972

„Kurier Niedzielnny” 1863

„Kurier Teatralny” 1901-1902

„Literatura” 1977

„Muzyka” 1954-1987

„Myśl Narodowa” 1934-1938

„Nadodrze” 1969

„Nad Wartą” 1961

„Niwa” 1872-1900

„Nowe Książki” 1965

„Noworocznik. Kalendarz ilustrowany na rok 1861”

„Nurt” 1970-1986

„Odra” 1959

„Ognisko Domowe” 1873

„Opiekun Domowy” 1865-1876

„Pamiętnik Teatralny” 1959-1972

„Perspektywy” 1972

„Poglądy” 1975

„Polityka” 1972-1979

„Polonistyka” 1972

„Pomorze” 1960-1969

„Poradnik Muzyczny” 1960-1966

„Prawda” 1892-1900

„Prosto z mostu” 1935-1938

„Przegląd Biblioteczny” 1959

„Przegląd Europejski” 1862-1863

„Przegląd Kulturalny” 1958-1962

„Przegląd Literacki” 1898

„Przegląd Literacki i Artystyczny” 1882-1885

„Przegląd Powszechny” 1860

„Przegląd Tygodniowy” 1866-1903

„Przekrój” 1972-1978

„Ruch Literacki” 1874-1877

„Ruch Muzyczny” 1957-1989

„Rzeczpospolita” 1982

„Scena i Sztuka” 1908-1912

„Sfinks” 1908-1917

„Sobótka” 1870

„Sprawy i ludzie” 1955

„Stolica” 1958-1972

„Szkice Społeczne i Polityczne” 1875

„Świat” 1907-1938, 1969

„Świat Kulis” 1929-1930

„Świt” 1872

„Teatr” 1955-1974

„Teatr Ludowy” 1958

„Tęcza” 1929-1934

„Trybuna Ludu” 1958-1980

„Tydzień” 1897

„Tydzień Literacki” 1874-1877

„Tygodnik Beletrystyczny i Naukowy” 1886

„Tygodnik Demokratyczny” 1858-1983

„Tygodnik Ilustrowany” 1859-1937

„Tygodnik Kulturalny” 1969

„Tygodnik Literacki” 1896

„Tygodnik Muzyczny” 1820

„Tygodnik Mód” 1874-1900

„Tygodnik Petersburski” 1842

„Tygodnik Powszechny” 1879-1885, 1963-1986

„Tygodnik Wielkopolski” 1873

„Warmia i Mazury” 1969

„Wędrowiec” 1892-1904

„Wiadomości Artystyczne” 1899
„Wiadomości Literackie” 1925-1938
„Wieniec” 1872
„Współczesność” 1969
„Zeszyty Naukowe PWSM w Katowicach” 1964
„Życie Literackie” 1965-1989
„Życie Śpiewacze” 1951
„Życie Warszawy” 1957-1980

LITERATURA CYTOWANA:

Adorno Teodor Wissengrund, *Dialektyka negatywna*, Krystyna Krzemieniowa (tłum.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986

Anderson Benedict, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 1983

Ankersmit Frank R., *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague 1983

Ankersmit Frank R., *The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History*, [w:] “History and Theory” 1986, vol. 25, nr 4, s. 1-27

Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungendes kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999

Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Anna Kryczyńska-Pham (tłum.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008

Assmann Jan, **Hölscher** Tonio (red.), *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988

Baranowski Tomasz (red.), *Księżę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Wydawnictwa UMFC, Warszawa 2008

Baranowski Tomasz (red.), *W kręgu muzyki Stanisława Moniuszki*, Białostockie Towarzystwo Śpiewacze im. Stanisława Moniuszki, Białystok 2004

Barthes Roland, *Dyskurs historii*, Krzysztof Jarosz (przeł.), [w:] „Er(r)go” 2001, nr 3, s. 105-115

Bartmiński Jerzy (red.), *Językowy obraz świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999

Berg Mikołaj, *Zapiski o polskich spiskach i powstaniach*, druk A. T. Jezierskiego, Warszawa 1911

Berger Peter, **Luckmann** Thomas, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981

Bittner Ireneusz, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998

Bloch Marc, *Królowie cudotwórcy: studium na temat nadprzyrodzonego charakteru przypisywanego władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i w Anglii*, słowo wstępne Jacques Le Goff, Jan Maria Kłoczowski (przeł.), Volumen, Warszawa 1998

Bloch Marc, *Pochwała historii czyli o zawodzie historyka*, Wanda Jedlicka (tłum.), Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2009

Braudel Fernand, *Historia i trwanie*, Czytelnik, Warszawa 1999

Brückner Aleksander, *Starożytna Litwa. Ludy i Bogi. Szkice historyczne i mitologiczne*, Nakładem Księgarni Naukowej, Warszawa 1904

Budrewicz Tadeusz, **Bujnicki** Tadeusz, **Ossowski** Jerzy Stefan (red.), *Kultura Pogranicza Wschodniego. Zarys encyklopedyczny*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011

Bugajski Marian, **Wojciechowska** Anna, *Językowy obraz świata a literatura*,

[w:] „Acta Universitatis Wratislaviensis. Język a kultura”, Wrocław 2000, t. 13, nr 2218, s. 153-159

Burke Peter, *What is Cultural History?*, Polity Press, Cambridge 2004

Burke Peter, *Historia i teoria społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 2000

Burke Peter, *What is Cultural History?*, Polity Press, Cambridge 2004

Burke Peter, *The French historical resolution: the Annales school 1929-89*, Stanford University Press, Stanford 1990

Bylicki Franciszek, *Stanisław Moniuszko. Widma, Sonety krymskie, Milda*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1880

Cabau Jacques, *Thomas Carlyle o ule Prométhée Enchainé. Essai sur la genèse de l'oeuvre de 1795 à 1834*, Paris 1968

Ciesielski Rafał, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005

Czechlińska Zofia (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976

Czechlińska Zofia (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 4, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980

Chwalba Andrzej, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2000

Chybiński Adolf, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961

Czartoryski Adam Kazimierz, *Myśli o pismach polskich*, Wilno 1801 (właśc. 1811)

Czerniawski Karol, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Drukarnia Stanisława Strąbskiego, Warszawa 1847

Czerniawski Karol, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Drukarnia K. Kowalewskiego, Warszawa 1860

Cywiński Bohdan, *Baśń niepodległa czyli w stronę politologii kultury. Wykłady witebskie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006

Dadak-Kozicka J. Katarzyna, *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji muzykologicznej*, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, s. 53-58

Dahlig-Turek Ewa, *„Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2006

Dahlig-Turek Ewa, *„Tańce polskie” w Skandynawii*, [w:] *„Forum Muzykologiczne” 2004 nr 1, Polskość i europejskość w muzyce. Materiały z XXIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich, 16-17 kwietnia 2004 Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego*, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 2004, s. 122-129

Dąbek Stanisław (red.), *Ratio Musicae*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2003

Dembowski Edward, *Pisma*, Anna Śladkowska, Maria Żmigrodzka (red.), t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955

Demska-Trębacz Mieczysława (red.), *Muzyka sztuką przewycięzania czasu: Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny*, AMFC w Warszawie, Warszawa 2003

Demska-Trębacz Mieczysława, *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...”*. *W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki*, Polihymnia, Lublin 2003

Duby Georges, *Razwitiye istoriczeskich issledowanij wo Francyi posle 1950 goda*, Odissiej 1991

Drucka Nadzieja, *Stanisław Moniuszko. Życiu i twórczość*, Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia, Warszawa 1976

Dudzińska Katarzyna, *Murzynek Bambo na Haiti mieszka, Polakiem jest ten nasz koleżka. Z Leszkiem Kolankiewiczem rozmawia Katarzyna Dudzińska*, [w:] „Dramatika” 2010, nr 5/6, s. 17-19

Dziadek Magdalena, *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od Romantyzmu do Młodej Polski*, [w:] *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji muzykologicznej, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995*, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, s. 39-44

Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002

Dziadek Magdalena, *Warszawska krytyka muzyczna w latach 1810-1890. Idee-problematyka-koncepcje*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, sygn. 1635/D

Dziadek Magdalena, **Moll** Lilianna M. (red.), *Odrodźmy się w muzyce!: muzyka na łamach polskich czasopism kobiecych i „kobieca” krytyka muzyczna 1818-1939*, Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Biblioteka Główna Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005

Dziębowska Elżbieta, *Moniuszko Stanisław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. VI, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 303-335

Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, Piotr Mrówczyński (przeł.), wydawnictwo KR, Warszawa 1998

Fabiańska Zofia, **Kubieniec** Jakub, **Sitarz** Andrzej, **Wilk** Piotr, *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, Musica Iagiellonica, Kraków 2009

Febvre Lucien, *Combats pour l'histoire*, Librairie Armand Colin, Paris 1933

Fink Carole, *Marc Bloch: A Life in History*, Cambridge University Press,

Cambridge 1989

Friedman Susan W., *Marc Bloch, Sociology, and Geography: Encountering Changing Disciplines*, Cambridge University Press, Cambridge 1996

Fuks Marian, *Z diariusza muzycznego. Sylwetki, eseje, szkice*, t. 1 i 2, Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 1977, 1981

Gazda Grzegorz, **Tynecka-Makowska** Słownia (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006

Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982

Głowiński Michał, *Nowomowa i ciągi dalsze – szkice dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2009

Gruszczyńska-Ziółkowska Anna, *Metamorfozy dziada-lirnika w sztuce polskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Kompozytor na obczyźnie... W dwóchsetlecie urodzin Fryderyka Chopina*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010, Ludwik Bielawski (red.), t. VIII, s. 125-146

Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, Marcin Król (tłum.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969

Helman Zofia (red.), *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, Musiaca Iagiellonica, Kraków 2001

Hauptman-Fischer Ewa, *Analiza źródłowa Halki Stanisława Moniuszki. Hipotezy dotyczące rękopisu WTM 627/M*, [w:] „Res Facta Nova” 2010, nr 11 (20), s. 375-385

Herder Johann Gottfried, *Wybór pism*, Tadeusz Namowicz (wybór i oprac.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987

Hobsbawm Eric, **Ranger** Terence (red.), *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008

Hoesick Ferdinand, *Słowacki i Chopin. Z zagadnień twórczości*, Trzaska, Evert

i Michalski, Warszawa 1932

Holmgren Beth, *Witold Gombrowicz within the wieszcz tradition*, [w:] "The Slavic and East European Journal" 1989 nr 4 (33)

Hunt Lynn, *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley 1989

Ioffe Grigory, *Understanding Belarus: Belarusian Identity*, [w:] „Europe-Asia Studies” 2003, No. 8, Vol. 55, s. 1241-1272

Jabłoński Maciej, **Nowicka** Elżbieta (red.), *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005

Jabłoński Maciej, **Stęszewski** Jan, **Tatarska** Janina (red.), *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000

Jagiello Michał, *Narody i narodowości. Przewodnik po lekturach*, t. 1, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010

Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Janion Maria, **Żmigrodzka** Maria, *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978

Jarzębski Jerzy, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984

Jelski Aleksander, *Dominik Moniuszko*, [w:] *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek XIX wieku*, t. I, Warszawa 1901

Kaczyński Tadeusz, *Symbolika „Arii z kurantem” ze „Strasznego dworu”*, [w:] *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji muzykologicznej, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995*, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, s. 103-109

Kamińska Barbara, **Jankowski** Wojciech (red.), *Człowiek – muzyka – psychologia*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000

Karasowski Maurycy, *Fryderyk Chopin. Życie – Listy – Dzieła*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1882

Kasperski Edward, **Krysowski** Olaf (red. nauk.), *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010

Kieniewicz Stefan, *Historia Polski 1795-1918*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983

Kitowicz Jędrzej, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985

Kizwalter Tomasz, *Ludzie i idee oświecenia w Polsce porzbirowej*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987

Kleczyński Jan, *Melodye zakopiańskie i podhalańskie*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1888, t. XII, s. 39-102

Kłoczowski Jacek, **Surzyński** Michał (red.), *Patriotyzm i zdrada. Granice realizmu i idealizmu w polityce i myśli polskiej*, Ośrodek Myśli Politycznej, Wyższa Szkoła Europejska im. ks. J. Tischnera, Kraków 2008

Kniaźnin Franciszek Dionizy, *Dzieła wszystkie Franciszka Dionizego Kniaźnina*, t. V, Breitkopf et Haertel, Lipsk 1837

Kolberg Oskar, *Pisma muzyczne*, cz. II, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981

Kostkiewiczowa Teresa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2002

Krzyżanowski Julian (red.), *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965

Kryński Adam, **Niedźwiedzki** Władysław (red.), *Słownik języka polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952-1953

Kurczewska Joanna, *Naród w socjologii i ideologii polskiej. Analiza porównawcza wybranych koncepcji z przełomu XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979

Lange Roderyk, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Polski Uniwersytet na Obczyźnie, Londyn 1978

Lanoux Andrea, *Canonizing the wieszcz: the subjective turn in Polish literary biography in the 1860s*, [w:] "The Slavic and East European Journal" 2001, nr 4(45)

Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007

Levy-Bruhl Lucien, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, Bella Szwarzman-Czarnota (przeł.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992

Lisiecka Katarzyna, *Świadectwo opery. „Fidelio” Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007

Litwinowicz-Drożdziel Małgorzata, *O starożytnościach litewskich. Mitologizacja historii w XIX-wiecznym piśmiennictwie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2008

Lowenthal David, *Przeszłość to obcy kraj*, [w:] „Res Publica Nowa” 1991, rok V, nr 3 (41), s. 6-22

Lowenthal David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985

Maciszewski Jarema, *Szlachta polska i jej państwo*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986

Majchrowski Zbigniew, **Rosiek** Stanisław (opr.), *Księga Janion*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007

Markiewicz Henryk, *Literatura pozytywizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN,

Warszawa 2000

Markiewicz Henryk, *Świadomość literatury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985

Maroszek Józef, **Bednarek** Ryszard Wiesław, *Stanisław Moniuszko i jego podlaski rodowód. W 190. rocznicę urodzin Stanisława Moniuszki*, Białostockie Towarzystwo Śpiewacze im. Stanisława Moniuszki w Białymstoku, Białystok 2010

Michałowski Kornel, *Bibliografia muzyczna polskich czasopism niemuzycznych*, (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962

Michałowski Kornel, *Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego*, (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954

Micińska Magdalena, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890 – 1914)*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1995

Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010

Mickiewicz Adam, *Dzieła*, Wydanie Narodowe, Kraków 1953

Musiał Karol (red.), *Chopin a muzyka europejska*, Prace Biblioteki Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, cz. 1, Katowice 1977

Narbutt Teodor, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. I, Nakładem Antoniego Marcinkowskiego, Wilno 1837

Nawrot Dariusz, *Litwa i Napoleon w 1812 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008

Nora Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, [w:] „Representations” 1989, nr 26, s. 7-24

Nowaczyk Erwin, *Pieśni solowe S. Moniuszki. Katalog tematyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954

Nowak Anna (red.), *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2008

Nowak Tomasz (red.), *Folk dance now and then in the light of Polish and Norwegian experience. Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*, Wojewódzki Dom Kultury w Kielcach, Kielce 2011

Nowak Tomasz, *Mazur w XIX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej*, [w:] „Studia Choreologica” 2011, vol. XII, s. 129-145

Nowicka-Włodarczyk Ewa (red.), *Patriotyzm. Tożsamość narodowa. Poczucie narodowe*, Fundacja „Międzynarodowe Centrum Rozwoju Demokracji”, Kraków 1998

Nowik Wojciech (red.), *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna, 20-21 XI 2006, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006

Olick Jeffrey K., *Collective memory*, [w:] *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 2nd Edition, Detroit 2008, s. 7-8

Olick Jeffrey K., *Collective Memory: The Two Cultures*, [w:] “Sociological Theory” 1999, nr 3 (17), s. 333-348

Owerllo Paweł, *Z tamtej strony rampy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957

Paczkowski Szymon, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Polihymnia, Lublin 2011

Paczos Sebastian, *Państwo i naród w myśli politycznej polskich konserwatystów do 1939 roku*, Avalon, Kraków 2009

Panek Wacław, *Polski śpiewnik narodowy*, Grupa Wydawnicza „Słowo”, Poznań 1996

Pekacz Jolanta T., *Deconstructing a “National Composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49*, [w:] “19th-Century Music” 2000, vol. 24, No. 2, Special Issue: *Nineteenth-Century Pianism* (Autumn), s. 161-172

Piętka Aleksandra, *Halka*, książka programowa, premiera 23 grudnia 2011, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Polasik Karolina, *Antropologiczny rekonesans historyka. Szkice o antropologii historycznej*, EPIGRAM, Bydgoszcz 2007

Polony Leszek, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1991

Poniatowska Irena (red.), *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984

Propp Władimir, *Nie tylko bajka*, Danuta Ulicka (wybór i tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000

Prosnak Jan, *Stanisław Moniuszko*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964

Prosnak Jan, *Tabela porównawcza*, [w:] Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*, książka programowa, Teatr Wielki w Warszawie, premiera: 20 listopada 1965, strony nienumerowane

Prosnak Jan, *W stulecie „Straszego dworu”*, [w:] Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*, książka programowa, Teatr Wielki w Warszawie, premiera: 20 listopada 1965, strony nienumerowane

Prosnak Jan, **Rudziński** Witold, *Almanach Moniuszkowski: 1872-1952*, Czytelnik, Warszawa 1952

Przerembski Zbigniew J., *O dawnych dudziarzach Podhala*, [w:] „Duda i Kozieł” 2001, nr 4-5, s. 9-28

Radziwiłł Hieronim Florian, *Rzeczy którymi najgodniejszego mogę zabawić gościa*, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 1999

Reich-Ranicki Marcel, *Najpierw żyć, potem igrać*, Ossolineum, Wrocław 2005

Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Janusz Margański (tłum.), Universitas, Kraków 2006

Ritter Rüdiger, *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2005

Robotycki Czesław, *Ludowe i amatorskie pisanie historii*, [w:] „Konteksty” 2011, rok LXV, nr 1 (292), s. 3-4

Rudziński Witold, *Kilka słów o „Parii” Stanisława Moniuszki*, [w:] *Paria*, program do opery, Teatr Wielki w Warszawie, premiera: 9 listopada 1980, strony nienumerowane

Rudziński Witold, *Pozycja Moniuszki w kulturze polskiej XIX wieku*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji muzykologicznej, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995*, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, s. 95-101

Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko i jego „Straszny dwór”*, [w:] *Moniuszko Stanisław, Straszny dwór*, książka programowa, Teatr Wielki w Warszawie, premiera: 20 listopada 1965, strony nienumerowane

Rudziński Witold, *Żywioły muzyczne Stanisława Moniuszki oraz ich odbicie w jego twórczości wokalne*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, Zeszyt Naukowy nr 81, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2001

Rzegocki Arkady (red.), *Polska czyli... Idee wspólnoty politycznej i tożsamości narodowej w polskiej tradycji intelektualnej*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2011

Saryusz-Wolska Magdalena (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009

Sikorska-Kulesza Jolanta, *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Oficyna Wydawnicza „Ajaks”, Warszawa 1995

Sowiński Albert (oprac.), *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Nakładem Autora, Paryż 1874

Spóz Andrzej (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980

Szantruczek Tadeusz, *Krytyka muzyczna w międzywojennym Poznaniu*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2005

Szenic Stanisław, *Maria Kalergis*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963

Szwankowski Eugeniusz, *Teatry Warszawy w latach 1765-1918*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979

Szymanowski Karol, *Pisma literackie*, Teresa Chylińska (zebr. i opr.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989

Sydow Bronisław Edward (zebr. i oprac.), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955

Ślęczka Adrian, *Krytyka muzyczna na łamach krakowskiej prasy 1918-1939*, „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ” 2008, nr 2 (10), <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/kwartalnik/numery/nr2/adrian.pdf>

Taine Hipolyte Adolphe, *Filozofia sztuki*, Druk. S. Lewantala, Warszawa 1896

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Iskry, Warszawa 2004

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005

Tomaszewski Mieczysław (red.), *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000

Traba Robert, **Hahn** Hans Henning (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2012

Trębska Małgorzata, *Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Genologia, obrzęd, źródła*, Studia Staropolskie, Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008

Turek Krystyna, **Mika** Bogumiła, *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008

Venclova Tomas, *Opisać Wilno*, Alina Kuzborska (przeł.), Zeszyty Literackie, Warszawa 2006

Wacholc Maria, *Śpiewnik polski*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2002

Wacław z Oleska, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*, Nakładem Franciszka Pillera, Lwów 1833

Walewski Władysław, **Chlebowski** Bronisław (red.), *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Nakładem Władysława Walewskiego, Warszawa 1887

Walicki Andrzej, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Polska Akademia Nauk Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 2000

White Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1987

White Hayden, *Proza historyczna*, Ewa Domańska (red.), Universitas, Kraków 2009

Witkowska Alina, **Przybylski** Ryszard, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000

Wierzbicki Piotr, *Chopin. Portret muzyczny*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1999

Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Muzyka francuska w Polsce w II połowie XIX wieku. Analiza dokumentów jako podstawa źródłowa do badań nad recepcją*, Musica Iagiellonica 1999

Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003

Woźna-Stankiewicz Małgorzata, **Dobrzańska-Fabiańska** Zofia, *Muzykolog*

wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, *Musica Iagiellonica*, Kraków 1999

Wyka Kazimierz, *Matejko i Słowacki*, Państwowy Instytut Sztuki, Poznań 1950

Wypych-Gawrońska Anna, *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005

Zakrzewski Bogdan, *Dwaj wieszcz: Mickiewicz i Wernyhora*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996

Znaniecki Florian, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, Jerzy Szacki (przeł.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1971

Zybertowicz Andrzej, *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995

Żołędowski Cezary, *Białorusini i Litwini w Polsce, Polacy na Białorusi i Litwie. Uwarunkowania stosunków między większością i mniejszościami narodowymi*, Oficyna wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2003

Żórawska-Witkowska Alina, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Arx Regia – Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 1997

Żórawska-Witkowska Alina, *Über die polnischen Elemente im drama per musica „Ottone, re di Germania” (London 1722-23) von G. F. Händel*, [w:] „Händel-Jahrbuch” 57 (2011).

LITERATURA PRZEDMIOTU:

Bakutyte Vida, *Lietuviškoji Stanislawo Moniuszkos Gaida*, [w:] „Kultūrologija” 2003, nr 10, s. 153-187

Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, Sławomir Królak (przeł.),

Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005

Benedict Ruth, *Wzory kultury*, Jerzy Prokopiuk (przeł.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966

Bloch Marc, *Rois et serfs. Un chapitre d'histoire capetienne*, Paris 1920

Bloch Marc, *La societe feodale. I: La formatian des liens de dependance, II: Les classes et le gouvernement des homes*, Paris 1939

Borkowska-Rychlewska Alina, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006

Buchowski Krzysztof, *Litwomani i polonizatorzy. Mity, wzajemne postrzeganie i stereotypy w stosunkach polsko-litewskich w pierwszej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006

Dadak-Kozicka Katarzyna, *Rodzimość muzyki według XIX-wiecznych folklorystów*, [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2004

Dziadek Magdalena, „Idea słowiańska” czyli o początkach kontaktów muzycznych między krajami Środkowej Europy (do 1939 roku), [w:] „Życie Muzyczne” 2005, nr 4, s. 36-40

Dziadek Magdalena, *Między mitem Europy a tym, co swojskie*, [w:] „Opcje” 1997 nr 4

Fita Stanisław, *Bolesław Prus o Wyspiańskim i Mickiewiczu*, [w:] „Roczniki Humanistyczne Towarzystwa Naukowego KUL” 1970, z. 1

F. C, M. J., *Entrevista con Jacques Le Goff*, [w:] <http://www.dinarte.es/salud-mental/neu074/074salu1.pdf>

Greenblat Stephen, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Krystyna Kujawińska-Courtney (red. i wstęp), TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006

Guriewicz Aron, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk – Warszawa 2002

Ignotus (Perec Adolf), *Finansjera warszawska 1870-1925*, Mówią Wieki,

Warszawa 2008

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985

Kozłowski Krzysztof, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2006

Malinowski Bronisław, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984

Malinowski Bronisław, *Zwyczaj i zbrodnie w społecznościach dzikich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984

Malinowski Bronisław, *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984

Matracka-Kościelny Alicja (red.), *Wokół narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, Związek Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenie Ogród sztuk i Nauk, Warszawa – Podkowa Leśna 2002

Mazur-Hanaj Remigiusz, *The lirnyk-dziad and his songs* [w:] Piotr Dahlig (red.), *Traditional musical cultures in Central-Eastern Europe: ecclesiastical and folk transmission*, Warszawa 2009, s. 397-414

Nietzsche Friedrich, *Niewczesne rozważania*, Leopold Staff (tłum.), Zielona Sowa, Kraków 2003

Nowak Tomasz, *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2005

Okupska Agnieszka, *Inny Moniuszko – żydowska wizja muzyki zachodniej w filmie „Overture to Glory”*, [w:] „Midrasz” 2001, nr 5 (163), s. 51-55

Rapacki Wincenty, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925

Raszewski Zbigniew, *Krótką historia teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978

Said Edward W., *Orientalizm*, Monika Wyrwas-Wiśniewska (przeł.), Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2005

Skibiński Ziemowit (wybór i oprac.), *Romantyczna krytyka literacka i filozofia*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1998

Southern, Richard William, *Kształtowanie średniowiecza*, Helena Pręczkowska (tłum.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970

Stokes Martin (red.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical construction of Place*, Berg Publishers, Oxford/New York 1997

Strumillo Tadeusz, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956

Sobiescy Jadwiga i Marian, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973

Szczublewski Józef, *Teatr Wielki w Warszawie: 1833-1993*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993

Tazbir Janusz, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978

Ulicka Danuta (wybór i wstęp), *Poetyka*, t. 2, Uniwersytet Warszawski Wydział Polonistyki, Warszawa 2001

Wiśniewska Lidia (red.), *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005

Wyczański Andrzej (red.), *Polska w epoce odrodzenia: państwo, społeczeństwo, kultura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986

Zajączkowski Andrzej, *Szlachta polska*, Semper, Warszawa 1993

FILMOGRAFIA:

Halka, reż. Konstanty Meglicki, polska 1930

Halka, reż. Juliusz Gardan, Polska 1937

Overture to Glory, reż. Max Nosseck, USA 1940

*Poemat Symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie
Fabrycznym zakładów „Ursus”*, reż. Andrzej Munk, Polska 1952

Warszawska premiera, reż. Jan Rybkowski, Polska 1951